FRANCESCO DE SANCTIS

TEORIA E STORIA

DELLA LETTERATURA

Lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848

ricostruite sui quaderni della scuola

DA B. CROCE

VOLUME I

BARI

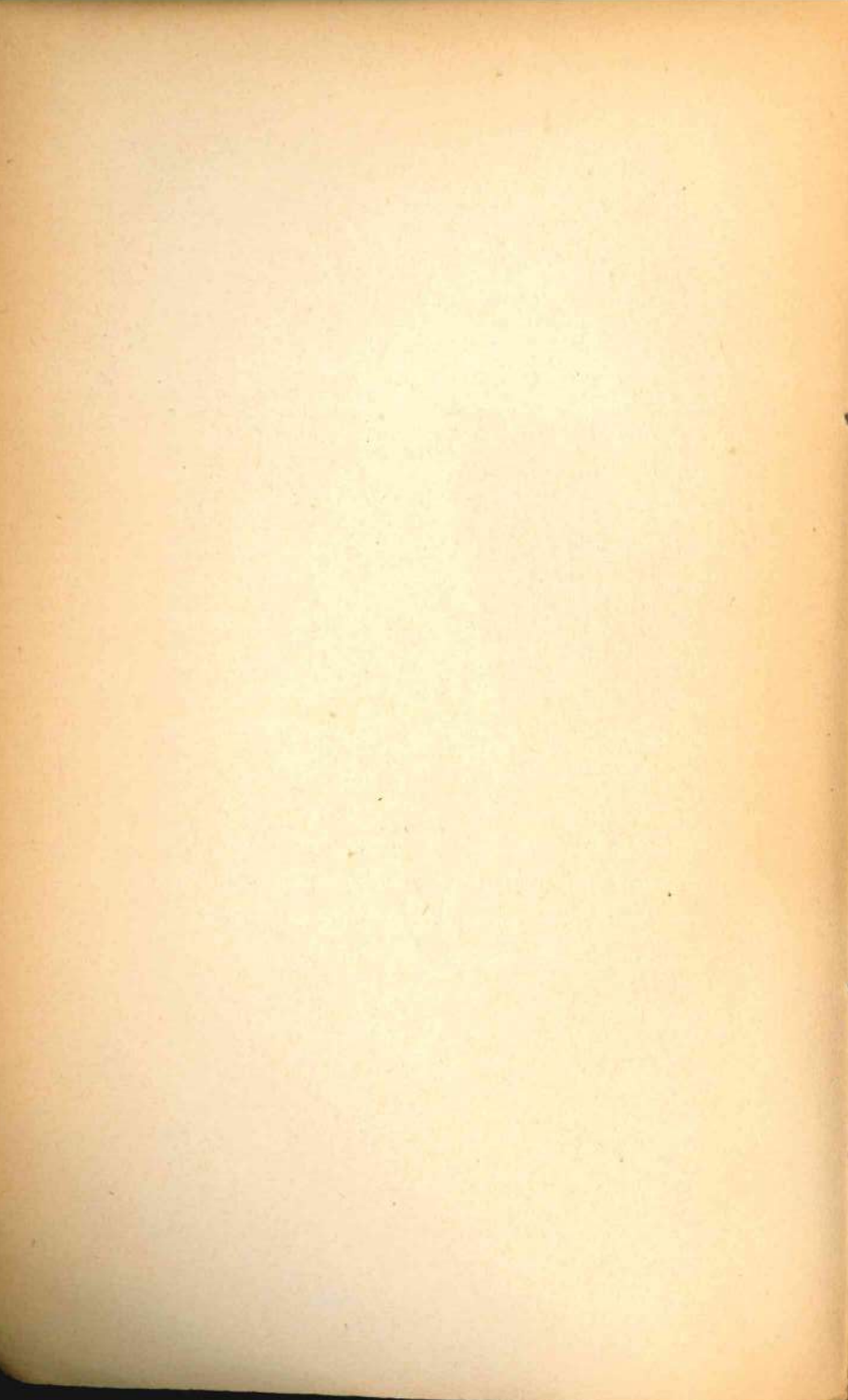
GIUS. LATERZA & FIGLI

TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI

1926

La ricostruzione che il Croce venne facendo nella rivista La Critica *(1915-19) dell'insegnamento di Francesco de Sanctis nella sua scuola privata di Napoli dal 1839 al 1848, ha non piccola importanza, non solo per la conoscenza dello svolgimento del pensiero del De Sanctis, ma anche per le molte cose che ancora quelle pagine possono insegnare in fatto di critica letteraria.*

Abbiamo dunque estratto il lavoro del Croce dalla rivista in cui fu a pezzo a pezzo pubblicato, per offrirlo agli studiosi raccolto in questi due volumi e provveduto dei necessari indici. Così sarà assai più agevole leggerlo e consultarlo: senza dire che alcune delle annate della Critica, *che lo contenevano, sono ora affatto esaurite.*

G. Laterza e Figli.

PREAMBOLO

Le memorie, che il De Sanctis venne dettando tra il 1881 e il 1883 e delle quali alla sua morte erano scritti i ventotto capitoli o paragrafi editi dal Villari (1), furono mosse senza dubbio dalla brama, così forte al declinar della vita, di raccogliere intorno a sè le immagini degli anni giovanili. Ma a questo motivo, che diremo poetico, si accompagnò l'altro, che potrebbe dirsi scientifico, di render conto dell'opera da lui compiuta nella cultura napoletana dal 1830 in poi, e mostrare la formazione dei suoi concetti e metodi critici. E chi voglia esaminare i ventotto capitoli, che ci avanzano, sotto l'aspetto letterario, deve, a me sembra, tener presente, da una parte, questa duplicità di motivi, che potrà spiegare certe disarmonie e certe insufficienze dell'esposizione, e dall'altra, quella compiacenza del ricordo, che potrà spiegare l'intemperanza che vi

---

(1) *La giovinezza di Francesco de Sanctis*, frammento autobiografico, pubblicato da Pasquale Villari (Napoli, Morano, 1889).

si nota di aneddoti talvolta poco significanti o poco opportunamente raccontati. Checchè sia di ciò, passando all'aspetto storico, che è quello che a noi ora importa, altre cagioni di scontento ci lascia quel frammento autobiografico. Perchè non solo il De Sanctis, il quale di tanti poeti e pensatori rifece in modo insuperabile la genesi ideale, non ha saputo in esso o non ha tentato di dare questa genesi del proprio pensiero, e si è attenuto a un racconto alquanto estrinseco; non solo il racconto (e la colpa è qui della sorte) s'interrompe nel bel meglio, ossia al quarto o quinto anno di scuola; ma per la stessa parte che il De Sanctis ci offre, accettata quale egli ce l'offre, come ragguaglio dei suoi pensieri e del suo insegnamento, si prova un sentimento d'insoddisfazione e di malsicurezza. Insoddisfazione, perchè i concetti e i giudizi « raccontati » non sono i concetti e i giudizi direttamente esposti; malsicurezza, perchè non si discerne bene in quei concetti e giudizi la forma genuina che avevano nel tempo a cui il racconto si riferisce, da quella del tempo in cui fu composto, e si rimane sempre nel dubbio che l'autobiografo abbia inconsapevolmente introdotto qualcosa che non ci dovrebbe essere, o tralasciato qualche altra cosa che c'era e che a noi premerebbe conoscere. La documentazione, insomma, è deficiente; e si ripensa con desiderio a quei *Frammenti di scuola*, che egli pubblicò nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici*, così autentici, e alle noterelle critiche e satiriche con le quali li commentò senza

alterarli, anzi facendone meglio risaltare la primitiva fisonomia. Inoltre, ad accrescere lo scontento dello studioso s'aggiunge che il De Sanctis, il quale ebbe sempre una sorta di fastidio o d'indifferenza per le date (non appose quasi mai la data dell'anno, e talvolta neppure del mese, alle sue lettere), in queste Memorie si è fatto quasi un debito di onore di non recare mai una data, o peggio, come per un raffinamento di crudeltà verso il lettore curioso, suole stuzzicarne e deluderne la curiosità con le parole: « in quell'anno », « in quest'anno », « in quel maggio » e simili, senza dir mai di qual anno o di qual maggio intenda parlare. Nè è facile ristabilire mentalmente la cronologia, sia perchè le riferenze ad avvenimenti noti non sono sufficienti all'uopo, sia perchè il racconto non procede sempre ordinato. Qua e là, accade poi di avvertire qualche evidente confusione o anticipazione, dovuta a inganno di memoria, e, piccola cosa che sia, ne nasce una poco piacevole diffidenza, che fa sorgere il bisogno di un confronto e di un accertamento.

C'è modo di compiere il racconto, offertoci dal frammento autobiografico del De Sanctis, circa la sua prima scuola; di determinarne o raddrizzarne la cronologia, e, sopratutto, di conoscere in forma più diretta quel che fosse il suo insegnamento di allora? Il modo c'è, se non per conseguire a pieno questi fini, almeno per approssimarvisi o conseguirli in parte; ed è di risalire alle testimonianze contemporanee e, spe-

cialmente, ai quaderni della scuola, prolusioni, tracce di lezioni scritte dal maestro, riassunti fatti da scolari e da lui riveduti e serbati come « libro della scuola », riassunti di altri scolari, da lui non riveduti e portati via dalla scuola per istruzione e per memoria. Di questo materiale molta parte è andata dispersa (e sarebbe stato agevole raccoglierla, subito dopo la morte del De Sanctis, chi vi si fosse accinto allora per onorare degnamente il maestro); ma non poco se ne conserva ancora e io ho potuto studiarlo, e qualcosa ho potuto ritrovare facendo ricerche, e altro potrà venir fuori col tempo. Gli scolari del De Sanctis, che concorrevano a Napoli da tutte le provincie del regno, riportavano in provincia i loro quaderni, e spesso se ne valevano per fare a loro volta scuola, o li prestavano a maestri di scuola, che li copiavano per loro uso (1).

Vero è che in questi quaderni il De Sanctis, quando vi rivolse lo sguardo per comporre le sue memorie, non riconosceva sè medesimo. « I giovani (egli dice) facevano un sunto delle lezioni, e un sunto da me corretto era il libro della scuola, come lo si chiamava. Uno di questi sunti [parla del corso sulla grammatica] mi è venuto alle mani, per gentilezza del signor Tagliaferri, allora mio discepolo. Poco ci ho capito, già con

---

(1) Ciò conferma F. QUERCIA, in una sua commemorazione del De Sanctis, fatta a Reggio Calabria nel 1884 e che è manoscritta presso di me; e cfr. R. DE CESARE, *Commemorazione di Girolamo Nisio a Molfetta* (Trani, Vecchi, 1908), p. 21.

questi occhi malati poco capir posso. Oh! come questi sunti mi paiono pallidi dirimpetto a quelle lezioni nelle quali compariva tutta l'anima » (1). E, parlando poi del corso sulla lingua: « Mi è saltato innanzi fra i tanti miei scartafacci un sunto di questi discorsi, essendo mio costume notare in iscritto i concetti più importanti delle mie lezioni. Quel sunto mi è parso magro e plebeo. Ero solito rifrugare quei concetti in me, e lungamente meditarvi sopra, e poi, parlando, mi rivenivano, ma con più luce e più energia. Quel sunto mi è parso il mio cadavere. Chi mi dà l'uomo vivo? Chi mi dà tanta parte di me, consumata in quel tripudio di un cervello esaltato, mosso da una forza allegra? Tutto questo è morto nel mio spirito, e non posso risuscitarlo. E morte sono quelle analisi e quelle critiche, una collaborazione, nella quale giovani e maestri entravano in comunione di spirito, ed in quell'attrito mandavano scintille. A che giovano le memorie? Di noi muore la miglior parte, e non ci è memoria che possa risuscitarla » (2). E ancora, discorrendo del corso sul genere narrativo: « I sunti fattine da' miei discepoli, e rimastimi, ne rendono un'immagine pallidissima, e, come dice Dante, fioca al concetto » (3).

E, nello scrivere a questo modo, egli non era già prigioniero di una ben conosciuta illusione

---

(1) *La giovinezza* cit., p. 169.
(2) Op. cit., p. 206.
(3) Op. cit., p. 325.

per la quale il passato s'ingrandisce nel ricordo e al rivederne lo schietto documento siamo tratti a dare torto piuttosto al documento che alla nostra immaginazione; ma diceva la verità del fatto, perchè quei riassunti sono veramente povera cosa rispetto alle lezioni. Povera cosa, in primo luogo, per questo proprio che sono riassunti di quel che non è dato riassumere: di ricostruzioni e analisi critiche, il cui precipuo valore è nella particolarità dello svolgimento. Povera cosa, in secondo luogo, perchè opera di giovinetti e ragazzi che solo in parte erano in grado d'intendere e quasi per nulla di rendere in modo adeguato il pensiero del maestro, e che non avevano a loro disposizione la cultura necessaria al riassumere bene (e che per di più, aggiungo, saranno stati fors'anche i meno intelligenti della scuola, perchè i più intelligenti, da buoni meridionali, avranno ascoltato la musica delle idee, come si ascolta la musica dei suoni, per goderne, inebbriarvisi, ripensarvi poi e discuterne, e anche trarne pro, ma senza darsi la pena di metter nulla in iscritto per sè, e molto meno pei posteri!). Della prima deficienza è prova che in essi non si ritrovano quelle lezioni che il De Sanctis ricordava come specialmente felici. Nel discorrere degli scrittori del Trecento, egli parlò un giorno di Dino Compagni. « Volevo mostrare ch'era un bon omo e cittadino probo e un gran cuore, ma inetto alle pubbliche faccende. Scorsi tutta la sua Cronaca, pigliando di qua e di là, frizzando, motteggiando e sfogando su di lui tutta la stizza che avevo in

corpo [*a cagione di un suo amoretto*]. Non è che quelle idee mi venissero giù così all'improvviso; più volte mi erano passate per il capo, ma quella sera le condensai, le colorii, fui eloquente. E quella lezione mi piacque tanto, che la ripetei l'anno appresso, cosa insolita, e me ne rimase memoria, e mezza la inserii nella mia storia della letteratura [*nel cap. VI*] » (1). Ora di Dino Compagni appena è parola nei quaderni di scuola. Nel discorrere di Dante, analizzò i principali episodi della *Divina Commedia*, « facendovi sopra osservazioni che non dimenticai più, e furono la base sulla quale lavorai parecchi miei Saggi critici. Posso dire che la mia *Francesca da Rimini* mi uscì tutto di un getto in due giorni, e fu l'eco geniale di queste reminiscenze scolastiche » (2). Nei sunti ci è in compendio il giudizio su Dante; ma manca ogni vestigio dell'analisi di questi episodi. Quanto alla seconda deficienza, ossia l'immaturità dei raccoglitori, di essa sono prova l'imprecisione, che giunge spesso all'inintelligibilità, della loro prosa; i non rari e spesso comici fraintendimenti del pensiero del maestro; e gli errori grossolani nei nomi degli autori e delle opere.

Certamente, in tutt'altra condizione noi saremmo se tra coloro che raccolsero le lezioni della prima scuola si fossero trovati uditori quali furono poi l'Imbriani, che raccolse in Zurigo i corsi

---

(1) Op. cit., p. 219-20.
(2) Op. cit., p. 325.

del De Sanctis sulla poesia cavalleresca e sul Petrarca, e il Torraca, che raccolse, nella seconda scuola di Napoli, quelli sulla letteratura italiana del secolo decimonono: uditori della medesima pronta intelligenza e adoperanti un metodo di trascrizione così minuto e preciso da somigliare a un resoconto stenografico abilmente rielaborato. Ma, riconosciuti questi difetti dei quaderni della scuola di prima del '48, e stabilito che essi non ci possono dare una piena immagine di quella scuola, e avvertito che sono un materiale spesso infido e da maneggiare con prudenza, la conseguenza non è già che si debba gettarli via e disperare di cavarne un costrutto, ma, per contrario, che bisogna rassegnarsi a quei difetti, e procurare di cavare da quei quaderni il costrutto che si può, e contentarsi delle informazioni che possono darci sui concetti e giudizi del De Sanctis, per quanto sommarie e scheletriche e spesso imprecise. Meglio qualcosa che nulla, tanto più che questo qualcosa, se non è tutto, non è pochissimo. E se alle lacune di quei quaderni non c'è rimedio, c'è rimedio ai loro spropositi e alla loro rozza esposizione, mercè un rifacimento che è dato compiere a chi sia esperto del pensiero del De Sanctis e degli argomenti da lui trattati, senza gran rischio di contaminare il pensiero del De Sanctis con supplementi e soppressioni e interpetrazioni arbitrarie. Quando un servitore ci reca un'imbasciata, storpiando il nome del nostro amico che gli ha parlato e riferendo a controsenso quel che gli ha detto, noi siamo

quasi sempre in grado d'intendere, attraverso quelle storpiature e quei controsensi, il nome e il contenuto vero dell'imbasciata. E vorremo arrestarci innanzi alle storpiature e ai controsensi degli scolaretti del De Sanctis, e rinunziare a intendere colui di cui sono ambasciatori?

Gli appunti e quaderni di scuola che io ho avuto innanzi si conservano in parte nella biblioteca del Museo nazionale di San Martino in Napoli e in parte presso la signorina Agnese de Sanctis: uno me ne è stato favorito dal d.r De Ruggiero, e fu scritto da suo padre, Eduardo de Ruggiero, scolaro del De Sanctis; altri due, dal signor avv. D'Addezio di Melfi e dal prof. D. Magrone di Molfetta, e provengono entrambi dall'altro scolaro del De Sanctis, Felice Nisio. Io non intendo farne una pubblicazione integrale, che sarebbe poco utile; ma ad arricchimento e continuazione del racconto dell'autobiografia, indicare, per quanto è possibile, la tela dei vari corsi di lezioni, e riferirne per riassunti o integralmente (ma quasi sempre in una forma da me corretta e, nel caso, rifatta da cima a fondo) i brani principali. Naturalmente mi è impossibile rendere conto di ogni mutamento da me introdotto; e, per questa parte, sono costretto a pregare il lettore di concedermi la sua fiducia. Ma quei quaderni in gran parte si trovano già in una pubblica biblioteca, e gli altri, che sono in possesso privato, li raggiungeranno forse in breve colà; cosicchè il mio lavoro non si sottrae al controllo che altri eventualmente volesse farne.

INTRODUZIONE

Cronologia e argomenti dei corsi di lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola di Napoli.

Quando cominciò l'insegnamento del De Sanctis in quella che si è chiamata la sua prima scuola, la prima cioè tenuta da lui in modo autonomo e nella quale si affermò la sua originale personalità? Al solito, le Memorie non ci dànno nessuna indicazione cronologica. Ripercorriamone rapidamente i primi capitoli aggiungendo noi qualche data.

Il De Sanctis (che era nato in Morra il 28 marzo 1817) venne per ragioni di studio a Napoli presso lo zio Carlo de Sanctis, vecchio insegnante che teneva una scuola privata, a « nove anni » (p. 4): dunque, nel 1826. Dopo « cinque anni » di studio presso lo zio (p. 15), e dopo la morte di Francesco I (p. 24), passò, pel corso superiore, alla scuola dell'abate Lorenzo Fazzini (p. 28): dunque, circa il 1831; e vi restò un paio d'anni,

studiandovi filosofia, fisica e matematica (p. 28), uscendone a sedici anni (p. 37): dunque, circa il 1833. Nel settembre (p. 40) di quell'ultimo anno dello studio presso il Fazzini, si recò al paese nativo; e al ritorno cominciò gli studii di diritto presso l'abate Garzia (p. 47): dunque, nel 1833-34. Fu allora che uno dei suoi vecchi compagni alla scuola del Fazzini lo condusse alla scuola del marchese Puoti (p. 52): dunque, tra il 1833 e il 1834. Colà fece rapidi progressi, e « ben presto » (p. 59) uscì dalla moltitudine e passò tra gli Eletti. Divenne aiuto al marchese nelle edizioni che esso faceva di testi di lingua per le scuole (p. 62), il suo segretario e favorito (p. 63), e collaboratore di lui nella grammatica che preparava a uso de' giovanetti (p. 64). In quel tempo, invecchiando lo zio Carlo, egli fu messo a insegnare storia sacra (p. 64), essendo giunto al termine degli studi legali (p. 65). Lo zio volle cimentarsi al concorso di letteratura latina nell'università di Napoli, ma fallì e poco dopo fu colpito da apoplessia (p. 72): sicchè tutto il peso della scuola rimase sulle sue spalle (p. 75). Ora poichè il concorso al quale allude il De Sanctis ebbe luogo nel 1834 (1), in quell'anno o nel seguente bisogna porre il principio della sua direzione della scuola, prima diretta dallo zio. La quale andò deca-

---

(1) Nell'*Almanacco reale* del 1834 la cattedra di letteratura ed eloquenza latina nell'università di Napoli è segnata vacante: in quello del 1835 appare coperta dal canonico Lucignani, che fu vincitore del concorso (cfr. *La giovinezza*, p. 69).

dendo per la scarsa fiducia che ispirava alle famiglie il nuovo maestro diciottenne (p. 89); ed egli si aiutava e aiutava la famiglia con le lezioni private, pur continuando a frequentare la scuola del Puoti, che un giorno fu visitata da Giacomo Leopardi (p. 99): dunque, nel 1836. Al Puoti dedicava in quell'anno, in una col cugino Giovanni, un'edizione del *Volgarizzamento delle Vite dei Santi Padri* del Cavalca [1]. Sopravvenne il colèra, che, ammansito dopo alcuni mesi, riprese con più furore « l'estate dell'anno appresso » (p. 103): ossia del 1837 [2]: la scuola del Puoti si sciolse (p. 106), ma il De Sanctis rimase in Napoli e continuò le sue lezioni e i suoi studi, finchè la famiglia impaurita lo chiamò in provincia (p. 110); ma vi rimase per breve tempo, e tornò in Napoli dove il colèra era un po' rimesso, gli scolari tornavano, la novità era l'edizione delle *Poesie* del Leopardi (p. 117), e poco dipoi egli ebbe notizia della morte del poeta (p. 118): dunque, nel giugno del '37. Intanto, prima della fine dell'epidemia, lo zio Carlo lasciò per sempre Napoli, tornando a Morra (p. 122), e la scuola, dispersa dal colèra, non si raccolse più: il De Sanctis prese a fare pratica presso un avvocato Isernia (p. 123). Tutto ciò accadeva prima del-

---

(1) La dedica è stata ristampata da me tra gli *Scritti giovanili di Francesco de Sanctis*, Napoli, 1914, pp. 3-4.

(2) Il colèra cominciò in Napoli nell'ottobre del '36, decrebbe ai primi di decembre, fu dichiarato finito il 7 marzo '37; ma riprese furiosamente il 17 aprile, raggiunse il massimo sulla fine di giugno e cessò il 25 settembre.

l'ottobre 1837, perchè di questi fatti si parla in lettere (che ho presso di me) del De Sanctis e di suo padre da Napoli del 18 e 25 ottobre, dalle quali anche appare che il Puoti era tornato a Napoli e che il De Sanctis aveva molta entratura in famiglie ragguardevoli e sperava nell'avvenire e i suoi speravano in lui. Ma i tentativi della professione legale andarono a male (p. 130), e il De Sanctis ebbe affidati dal Puoti i più giovani dei suoi scolari, il cui numero « in poco di tempo » crebbe tanto che facevano ingombro nella sala del marchese (p. 131). Il quale (scrive il De Sanctis), « serbati per sè i migliori e i più anziani, ai quali dava lezione tutte le domeniche, mi trovò una sala al Vico Bisi, nella quale veniva la moltitudine. Così cominciò la mia scuola sotto il suo patronato » (p. 132).

In qual anno precisamente? Le Memorie non dicono; e solamente, dopo la notizia della inaugurazione di questa scuola, il De Sanctis, ricordando il proverbio che le fortune, come le sventure, « non vengono mai sole », passa a parlare della nomina da lui ottenuta, pei buoni uffizi del Puoti, a maestro nel Collegio militare della Nunziatella (p. 136). E sebbene anche di questa nomina si guardi accuratamente dal dirci l'anno, mi è stato facile determinarlo, consultando nell'Archivio militare di Pizzofalcone il decreto reale col quale il De Sanctis fu destinato « alla scuola militare in rimpiazzo del maestro D. Antonio Sauchelli, con dover per siffatto incarico percepire mensilmente la differenza fra l'attuale soldo

del maestro del Collegio militare D. Carlo Rocchi, e la pensione di ritiro allo stesso spettante in annui ducati 192 », cioè, in conclusione, otto ducati al mese: reale risoluzione, che è del 21 settembre 1839. Questa data è confermata da alcune noterelle di un suo taccuino, pubblicato dal Mandalari (1), dove sotto il 26 settembre (e, al solito, senza anno) si segna: « Oggi mi è stato annunziato il decreto per la Nunziatella »; e il 4 ottobre: « Dato il giuramento »; e il 12 ottobre: « Andato a ringraziare il principe di Satriano »; e il 19: « Finiti gli esami alla Nunziatella », e il 27 ottobre: « Si è deciso che io passassi definitivamente alla Nunziatella, occupando la classe di Rocchi. Mercoledì 13 cominciai. Gli scolari, impertinentissimi fino a' 21. Montemayor il più impertinente degli altri. Si è dovuto mettere un ufficiale nella classe. Così si è ristabilita la disciplina ». Il che vale a illustrare, e a datare ciò, che si racconta nelle Memorie dei cominciamenti suoi in quel Collegio (p. 138 sgg.), e del modo col quale riuscì a stabilire definitivamente la disciplina: bisogna aggiungere, per altro, che i mezzi morali non furono i soli, perchè nel taccuino si trova segnato sotto il 6 maggio [1840]: « Espulso dalla Nunziatella Montemayor ». Anche da esso si ricava la data del brutto tiro giocatogli dal fratello Vito (p. 178), che fu il 19 gennaio [1840], e poichè egli ricorda

(1) *De Sanctis nell'intimità*, nella *Nuova antologia*, 16 agosto 1908.

quell'aneddoto in un capitolo che comincia con le parole: « In questo primo anno della mia scuola mi giunse notizia che la divisione nella famiglia era compiuta ecc. » (p. 176), e poichè ancora, dopo aver parlato della ripresa delle sue lezioni nel secondo anno (p. 186), ricorda la notizia, che lo colse come uno strale, della morte dello zio Carlo (la quale avvenne in Morra il 10 novembre 1840 (1)); e poi del suo cambiamento di casa in quel maggio (p. 191), e quella nuova dimora fu abitata da lui, come dice più oltre, nel 1841 (p. 209); viene anche da tutto ciò confermato che quel primo anno scolastico fu il 1839-1840, e forse principiò dal maggio del 1839 (2).

---

(1) Come mi comunica l'egregio avv. Carlo de Sanctis, nipote del nostro.

(2) Dal mese di « maggio » si cominciano nel taccuino a notare gl'introiti della sua « scuola del Collegio dei nobili », o del vico Bisi. — Poichè questo taccuino, adoperato dal Mandalari, è sotto i miei occhi per cortesia dell'avv. Filippo Mandalari (figliuolo del povero Mario, crudelmente perito nel terremoto di Messina), mi sembra opportuno trascrivere integralmente le note di diario, che vi si trovano mescolate ai conti di casa:

« *24 agosto* [1839]. Si è passato il rapporto a S. Maestà per la mia andata alla Nunziatella.

« Id. — Nulla di nuovo per la supplica di Vito [*suo fratello*], indirizzata a S. Maestà per mezzo di Capriola.

« Id. — Alla lezione [*della sua scuola privata?*] è intervenuto Sanchelli [*maestro della Nunziatella*]: mi ha fatto complimento di gelato. Ho perduto sventuratamente la lezione di S. Cesario [*in casa del duca di San Cesario*].

« *25 agosto*. Oggi S. Bartolommeo: ho menato gl'Isernia a vedere il fuoco del Largo delle Pigne in casa di D. Giovanni Nigro. — La sera si è tenuta una cena in sulla loggia [*terrazza*] per festeggiare il nome di D. Bartolommeo. — Il servo di Mirelli mi ha parlato di non so qual suo territorio comprato da mio Padre.

« *26 agosto*. Vittozzi venuto mi ha promesso di darmi sabato le due piastre: è la quinta volta che mi manca di parola; e sabato probabilmente sarà la sesta volta.

La materia d'insegnamento di quel primo anno e del seguente (1840-1) ci è indicata dal Gaetani Tamburini, che nel 1865 scrisse un cenno biografico del De Sanctis su notizie fornitegli dal

---

« *Settembre*. Ho avuto lettera onde mi si annunzia che Paolino [*uno dei fratelli*] è stato approvato per la prima tonsura e i due ordini.

« *3 settembre*. Marino alla Nunziatella si è dimesso.

« *4 settembre*. Don Tommasino de Rogatis uscito matto si è ritirato fuori [cioè: *in provincia*], lasciando scoperta la pigione di agosto, che è stata perciò pagata da me.

Ho in cassa piastre ventisei.

« *8 settembre*. Dagli emuli sostenuto me aver l'età di 17 anni. Trovata per caso la fede mia di battesimo per ismentirli.

« *17 settembre*. La Regina è partorita. — Vittozzi non si vede. — Capuano non mi ha pagato il mese passato. — Errico Amante è partito per fuori, restando in perfetta amicizia. — Morgigni ha ottenuto un posto nella Nunziatella. — Stasera co' Sangro andrò nel Casino de' Francavilla a vedere l'illuminazione di Capodimonte. Incontrato don Ippolito Certain.

« *19 settembre*: San Gennaro — Stamattina sono stato all'Accademia tenuta in S. Pietro a Maiella per Gallemberg. Stasera sono stato a cena dagli Isernia.

« *22 settembre*. D'Ippolito si è licenziato per venire a novembre; lo stesso ha fatto Quandel.

« *26 settembre*. Oggi mi è stato annunziato il decreto per la Nunziatella. Oggi stesso è partito Capareo e d. Nicola del Buono.

« *1 ottobre*. Sauchelli avea promesso di far la lezione a S. Giovanni a Carbonara e di stare alla prima classe. È mancato all'uno e all'altro. Domenica passata fummo ad Arienzo co' Fernandez: la carrozza si capovolse e per miracolo non ci facemmo nulla. — Andato da Schipani con Sauchelli: egli, perchè giovane, pensava di assegnarmi la prima classe. Il general Tanchi promette che mi si faccia la giustizia.

« *4 ottobre*. Dato il giuramento.

« *10 ottobre*. Giovedì. Andai a Marigliano in casa di d. Luigi Giordano; indi a Nola per ammirare il seminario. Dipoi a San Paolo, dove conobbi d. Niccola Caracciolo.

« *12 ottobre*. Presi ad addestrare Cardona. — Andato a ringraziare il principe di Satriano.

« *13 ottobre*. Visitato da Martinelli e Caracciolo. Il Marchese [Puoti] va in Arienzo. Il Generale propone che io faccia lezione ogni giorno alla Nunziatella. Dietro la mia risposta, si ritratta. Si va alla Nunziatella due volte.

« *19 ottobre*. Terminati gli esami alla Nunziatella. Nè Quandel nè Carrelli hanno pagato.

De Meis (1), e confermata dalle *Memorie*: fu un corso di grammatica, che durò « due buoni anni » (p. 171). L'origine prima di esso, come il De Sanctis ci narra (p. 157), fu nella collaborazione alla

« *25 ottobre*. Zio Peppe non ancora paga il bimestre di agosto. — Ricevuto buona risposta per Afragola. Sabato, se è buon tempo, si è risoluto di partire per Arienzo a trovare il Marchese insieme con Paisler. Vi verrà pure d. Luigi e d. Peppino. (Non si è effettuata la partenza pel cattivo tempo).

« *27 ottobre*. Si è deciso che io passi definitivamente alla Nunziatella, occupando la classe di Rocchi.

« Mercoledì, 13 di novembre, cominciai. Gli scolari, impertinentissimi fino a' 21. Montemayor, il più impertinente degli altri. Si è dovuto mettere un uffiziale nella classe. Così si è ristabilita la disciplina.

« *29 novembre*. Ho lettera per la quale mi si annunzia la seria malattia di Paolino.

« *30 novembre*. Quandel non ha pagato ancora. Cardona ha pagato due piastre. D'Ippolito non si è veduto. Ho avuto Teotino e due altri alla scuola. Due siciliani ancora. Ho avuto un complimento di dolci da Laricchia, che ho mandato a Fernandez.

« *28 dicembre*. (*Note di crediti e spese*).

« *A' 4 di gennaio* [1840]. Ebbi il congedo. Spesi per robe ad uso della famiglia, 32,2.

« *Sabato, 19 gennaio*. Mio fratello è fuggito di casa portando seco il mio calzone di Segovia, il mio soprabito bleu, la mia scolla nera, e il mio gilè nero: più trenta piastre.

« *12 marzo*. La mia famiglia mi scrive che debbo considerare i panni come bruciati. Varicelli cerca di entrare nella Nunziatella.

« *16 marzo*. Ho combinata l'andata con d. Niccola del Buono per 16 d. al mese.

« *4 aprile*. Scacciato Montemayor I. — Viene donna Vincenzina; i miei panni non vengono.

« *25 aprile*. Ricevuti i panni.

« *26 aprile*. Scombinato con d. Niccola del Buono, combinato con Tramontana.

« *6 maggio*. Espulso dalla Nunziatella Montemayor I.

« *7 maggio*. Cambiato casa. Venuto zio Giuseppe.

« Venuti allo studio: De Novellis, Pecoraro, Isernia, Luigi, Peppino, Giovanni ».

Dallo stesso taccuino si ricavano i nomi dei giovani che frequentarono la sua scuola nel 1839-40; e sono i seguenti: Aiello, Barci, Bianco,

(1) Ristampato da me in DE SANCTIS, *Scritti vari inediti o rari*, II, 367-87.

grammatica del Puoti, che, quando egli cominciò il corso, era già uscita alla luce (1); ma egli aveva seguitato a lavorare sull'argomento, con cresciuto ardore e leggendo per ordine tutti i grammatici italiani.

Bifani, Corabi, Cordopatri, Capomazza, Cavalli, D'Ovidio, D'Elia, Duca, Demetrio, D'Amati, Forgione, Fabbricatore, Fiodo, Gurgo, Girardi, Giordani, Gentile, Lombardi, Leone, Lojodice, Laterza, Masucci, Marchesano, Masulli, Martinelli, Polini, Prisco, Parlati, Persiani, Rezzelli, De Rosa, Rossi, Sansobrino, Sarnelli, Vaglio, Riccio, Vertunni, Viggiano, Zagaria, Barlaro, De Robertis, De Jorio, Sautto, De Blasio, De Sica, Rossi, Grillo, Guida, Vicinanza, Costabile, Vallesi, Siniscalchi, Parrubbi, Ruggieri, Visocchi 1.° e 2.°, Forte, Pezzali, Ferrante, Meola, Castagna, Astuti, Tarsatano, Staffa 1.° e 2.°, un altro da Vicinanza, Liberatore, un altro da Lombardo, Federici, Del Monte, Folinia, Teccia, Firelli, De Fina, De Carolis, Pezzali, barone Corvo, Federici, Fiocca, Castellaneta, Quercia, Delmonte, Folinea, Della Corte, Lordi, Caporeale, De Blasio.

Con la data di « novembre 1840 » si trova il seguente elenco di nomi: Agostinacchia, Barci, Buonaiuto, Castellaneta, Corabi, Centone, Carnovale, Cavalli, De Luise, De Rosa, De Fina, Farina, Folinia, Fabbricatore, Fagiani 1.° e 2.°, Germano, Gallucci, Gerardi, Lombardi, Lojodice, Lobrano, Laterza, Migliore, Miola, Mancusi 1.° e 2.°, De Blasio, Odierno, Piscicelli, Pecoraro 1.° e 2.°, Pellegrini, Quercia, Rizzelli, Rocca, Siniscalchi, Santelli, Saullo, Tarsitani, Turresio, Ursini, Vertunni, Persiani, Procida, Passaro, Traventi, Camminiti, Nisio, Amenduni, Santangelo, Magliano, Marino, Capuano.

Si noti che, poichè in questo taccuino si legge un elenco dei possedimenti dell'avv. Tommaso Maria Jadanza in Avellino e in Atripalda, all'anno 1839 o al 1840 si deve anche riferire l'aneddoto del matrimonio, di cui in *La giovinezza*, pp. 296-303.

(1) *Regole elementari della lingua italiana* compilate nello studio di Basilio Puoti, ottava edizione diligentemente emendata, Napoli, dall'Officina tipografica, 1839. Nella prefazione il Puoti ricordava il De Sanctis: « Ancora tra' giovani, che un giorno furono miei scolari, essendo alcuni che onoratamente e con molta lode ora insegnano la lingua e la toscana eloquenza, del costoro aiuto, che con grande amorevolezza vollero porgermi, molto sonomi giovato. Ed essendo essi già assai intendenti e pratichi delle cose della favella, ed a fanciulli insegnando ed a giovani e a donzelle ancora, meglio che altri i difetti han potuto scorger nel libro, e di non poca utilità mi sono stati in correggerla. Il perchè di bassezza d'animo potrei esser tassato, se i nomi almeno di Leopoldo Rodinò e di Francesco de Sanctis io qui non riferissi, i quali pel buon giudizio e per la grande diligenza adoperata in questo lavoro

Dell'insegnamento di questi due anni di corso grammaticale, ci avanzano, oltre ciò che se ne riferisce nelle Memorie (pp. 157-171), le prolusioni del primo e del secondo anno, che il De Sanctis pubblicò poi nei *Nuovi saggi critici* col titolo *Il primo discorso* e *Il secondo discorso* (1). Ma tra le carte della Biblioteca di San Martinò non si trova se non un magrissimo fascicoletto di regole grammaticali, che potrebbe riferirsi a quei due primi anni. Senonchè il De Sanctis, qualche anno dopo, forse nel 1843, tentò « un corso speciale per i meno provetti, ritornando sulle cose grammaticali e dettandone un sunto »

---

nuova e più certa prova mi han dato del loro valore e dell'amor grande che mi portano. Ma io lor dando questo merito di lode, che solo dar posso alle loro fatiche, non ho in animo di dire, che questa opericciuola sia ora giunta alla perfezione. Anzi conoscendo la grande difficoltà, non dirò di render perfette, ma sceverare almeno di gravi falli opere di tal sorta, torno pur ora a pregare tutti quelli che con la dottrina congiungono la cortesia di dover seguitare ad essermi larghi de' loro consigli ». Questa prefazione è anche ristampata nelle *Prose* del PUOTI, vol. II (Napoli, 1840), pp. 129-33. Anche a un'altra riforma della grammatica puotiana attese il De Sanctis, come se ne ha notizia dalla *Grammatica novissima della lingua italiana* di LEOPOLDO RODINÒ (1858), prefaz. Perchè, avendo il Rodinò persuaso il Puoti della necessità d'introdurre altri e maggiori mutamenti, specie nella sintassi, il Puoti aggiunse a sè medesimo e al Rodinò il De Sanctis « ch'era stato nostro comune discepolo, ed allora insegnava anch'egli con molta sua lode e con grandissima utilità della gioventù napolitana »; e così si mise mano all'opera. « Facendomi io dunque da capo (continua il Rodinò) sulle regole grammaticali compilate nello studio del Puoti . . . ragionava intorno ai mutamenti da fare, i quali o tosto si riconoscevan giusti e necessari, o davan luogo a discussioni, le quali riuscivan sempre a utile sommo della verità. Così proseguimmo il lavoro, il quale interrotto prima da gravi occupazioni di tutti e tre, rimase appena ad un sesto per la funesta morte di quel nostro carissimo maestro, compagno e amico » (Cito dalla decima ediz. napol. del libro del Rodinò, Napoli, Morano, 1877).

(1) *Nuovi saggi critici*, 2.ª ediz., pp. 321-37.

(p. 149); e sebbene, osservando egli che « se ne cavò poco frutto » (ivi), sembrerebbe che non ritentasse la prova, è certo che anche negli anni seguenti rifece il corso di grammatica, come mi conferma Pasquale Villari che ebbe a seguire quel corso (parallelo a un altro di letteratura) nel 1846-7. Anzi il Villari serbava di quel corso un quaderno, che poi non gli è riuscito di ritrovare; e un altro con correzioni autografe del De Sanctis, se ne serbava fino a qualche anno fa in casa del De Ruggiero, ed è andato distrutto per cagioni che non occorre riferire. Ma una trascrizione di quel corso del 1846-7, che è forse la medesima che il Tagliaferri donò al suo antico maestro (1), è tra le carte in possesso della signorina Agnese de Sanctis; ed è diviso in quarantacinque lezioni (quantunque non sembri completo in queste quarantacinque), ed io vi ho trovato nella lez. XXXV la prova dell'anno in cui fu tenuto, perchè tra gli esempi che vi si recano del sottintendere le preposizioni è: « Napoli 15 marzo 1847 ». Questa trascrizione può stare, dunque, a rappresentare il succo dei primi due anni della scuola.

Pel terzo anno (1841-2) il De Sanctis c'informa di aver fatto un corso sulla lingua (p. 195); e più oltre parla di un « corso sullo stile » (p. 230); e più oltre ancora (p. 252) di « lezioni sulla rettorica », e infine (p. 260) di « poetica » o di me-

---

(1) Si veda sopra, p. 10.

trica: che non furono, come potrebbe sembrare dalle sue parole, tenuti in altri anni, ma tutti in quel terzo anno, tranne forse l'ultimo. La prova di ciò si ha da un quaderno in gran parte autografo del De Sanctis, che è tra le carte del Museo di San Martino, nel quale è la traccia di trentadue lezioni sulla lingua, sullo stile, sul bello, sulle principali scuole della letteratura antica e moderna: corso la cui continuazione è in certi quaderni in più copie, scritti da scolari, che giungono fino alle differenze del classicismo e romanticismo e alle condizioni moderne della letteratura italiana. Anche le lezioni sulla metrica sono rappresentate da alcuni appunti serbati nelle carte presso la famiglia De Sanctis, e più compiutamente nei quaderni del Nisio; ma sembrano, a dir vero, tenute nel quarto anno, al sèguito del corso sulla lirica. Cosicchè per la ricostruzione del corso del terzo anno (oltre ciò che se ne dice sparsamente nelle Memorie) si ha materiale bastevole. A questo terzo anno appartiene il discorso: *Un'accademia letteraria*, che il De Sanctis pubblicò nei *Nuovi saggi critici* (1), e nel quale si annuncia la vittoria e insieme la fine del purismo, e si allude allo studio dello stile.

Pel quarto o quinto anno i dati sono meno concordi e meno sicuri. Il Gaetani Tamburini pone al quarto anno [1842-3] un corso di este-

---

(1) A pp. 339-42.

tica e al quinto [1843-4] un corso di estetica applicata ossia sul genere narrativo (1). Il De Sanctis invece fa seguire senz'altro alle lezioni delle quali si è già parlato e che appartennero al terzo anno, le lezioni sulla letteratura, nelle quali venendo ai cosiddetti generi letterari, e collegatili a quella parte della rettorica che si chiamava invenzione, tenne un corso sulla lirica (p. 266-7); e più oltre parla del corso sul genere narrativo, dicendo: « quest'anno il mio corso fu intorno al genere narrativo, ecc. » (p. 312), e sembrerebbe così riferirsi a un nuovo anno, e cioè al quinto [1843-4]. Ma il fatto è che un quaderno degli scolari, serbato tra le carte di San Martino, contenente le lezioni sul romanzo, sulla storia e sulla biografia, cioè l'ultima parte del corso sul genere narrativo, reca le date del 1842-1843; e un altro, contenente le regole sul poema epico, e le lezioni che sono anche nel precedente, e poi le lezioni sul genere drammatico, reca sul frontespizio l'anno 1843; e un altro ancora sul genere drammatico, la stessa data del 1843, e poichè il corso sulla lirica precedette quello sul genere narrativo, non potette essere del quinto anno [1843-44], come dice il Gaetani Tamburini, ma del quarto [1842-3], e al quarto e non al quinto, come parrebbe dalle parole del De Sanctis, appartennero anche le lezioni sul genere narrativo e drammatico, a volere stare alle date segnate sui quaderni della scuola.

---

(1) In *Scritti vari* cit., II, 274-5.

Ma, facendo rientrare nel quarto anno tutti i corsi sui generi letterari, che con quelle date sono segnati dagli scolari (e tutt'al più si potrebbe pensare che il corso sul genere drammatico desse principio all'anno quinto [1843-44], rimane assai incerto il contenuto dell'insegnamento degli anni quinto e sesto [1843-1845]. Qui le Memorie ci abbandonano, e notizie di altra fonte mancano. Nei quaderni degli scolari si trovano senza data alcune lezioni sull'estetica, altre sullo stile, una introduzione ai generi letterari che rimanda a un corso precedente, alcuni frammenti di un corso sull'oratoria, che debbono ben essere di quegli anni, poichè non sono dei precedenti nè dei seguenti. Nè i discorsi di scuola pubblicati dal De Sanctis nei *Nuovi saggi critici* e quelli di apertura e di chiusura, pubblicati altrove da me (1), che sono tutti senza data, ci porgono alcun aiuto. E la confusione è accresciuta dalle notizie che dà il De Sanctis sulla sua scolaresca, per le quali ad esempio egli fa che alle sue lezioni di rettorica, ossia al suo corso del 1841-2, assista già Luigi La Vista (p. 243), del quale ricorre poi di frequente il nome; laddove è certo che il La Vista non uscì dal Seminario di Molfetta se non nel 1843, e non venne a Napoli alla scuola del De Sanctis se non alla fine del 1844 o ai principii del 1845 (2). Inoltre,

---

(1) Negli *Scritti vari* cit., II, 151-9, e nella memoria cit.: *Scritti giovanili di F. d. S.*, Napoli, 1914, pp. 4-22.

(2) In un suo diario, con a capo la data del 4 novembre 1846: « Si

alcuni quaderni di scolari, e propriamente quelli del Nisio e del De Ruggiero, ci offrono un ordinamento di lezioni, che di certo non risponde all'ordine storico, ma a un disegno sistematico col quale varii casi furono trascritti e riordinati per proprio uso da quei giovani o per uso delle scuole che aprirono per loro conto. Dei discorsi di apertura uno, pubblicato da me [1], è da notare perchè sembra riferirsi a un incidente, che il Gaetani Tamburini narra della prolusione del quarto anno. « Nella prolusione (egli scrive) il De Sanctis fu più volte interrotto. Vi era numeroso e scelto uditorio. Il primo interruttore fu Silvio Spaventa, che, dicendo il De Sanctis parergli la lotta fra i classici e i romantici oramai esaurita e vicina a conciliazione, gridò vivamente: — No, no! — mostrandosi fin d'allora così esclusivo in letteratura come più tardi fu in politica. In certi punti della prolusione il Puoti mostrava a segni d'impazienza la sua disapprovazione; ma fu facilmente disarmato dagli elogi cordiali che gli fece in ultimo il grato discepolo. Il Bozzelli ruppe il ghiaccio, prendendo la parola e dimostrando che per il meglio della gioventù era utile rimanere nella rettorica e lasciar l'estetica ai filosofi. Il De Sanctis tenne fermo; e vivi applausi dell'uditorio, sopratutto dei

---

riapre lo studio del De Sanctis, ed io vi rientro per il terzo anno » (*Scritti*, ed. Villari, p. 7). Dunque, se il '46-7 fu il terzo anno, e il secondo il '45-46, il primo non potè essere che il '44-45.

(1) *Scritti vari*, II, 151-56.

giovani, lo incoraggiarono nella sua via » (1). Certo in quel discorso si leggono i nomi di Kant e di Hegel, col quale in ispecie (ossia coi volumi allora tradotti in francese dell'Estetica e in italiano della Filosofia della storia) il De Sanctis si fece allora familiare, sicchè a quel periodo deve riferirsi la sua affermazione di avere insegnato in Napoli le dottrine di Hegel « per due anni » (2). E probabilmente ritrattò con maggiore ampiezza questa o quella parte dei corsi sui generi letterari, non ripetendoli per altro, giacchè egli si era proposto, come dice nelle Memorie (p. 169), di non ripetere mai un corso già fatto. Nè debbo tacere che, pur non sapendo come contrastare alle date segnate sui quaderni, mi par difficile che il De Sanctis potesse in ùn sol anno trattare tutta l'amplissima materia dei generi letterari, con ricchezza di particolari e di analisi.

Intanto, continuava le sue lezioni ai ragazzi del Collegio militare della Nunziatella, dove, in séguito a una relazione del sottoispettore degli studi letterari del Collegio marchese Puoti e di proposta del direttore generale dei corpi facoltativi principe di Satriano del 27 ottobre 1840, era stato promosso alla cattedra lasciata vuota dall'abate Francesco Marino, con nomina provvisoria dell'11 aprile 1841, resa definitiva con sovrana risoluzione del 20 dicembre 1842. Anzi nel 1843 egli levò per un momento l'animo a

---

(1) Op. cit., p. 274.

(2) Introd. al corso sul Leopardi, in *Critica*, X, 227.

più alta speranza, come si ricava da una sua domanda del gennaio 1843, riferita in una lettera della Direzione generale dei corpi facoltativi al Ministro della guerra: « Il maestro di letteratura del R. Collegio militare D. Francesco de Sanctis, avendo in animo di concorrere come sostituto alla cattedra di lingua italiana della R. Università degli studi, e non avendo bisogno che di un anno solo e tre mesi per giungere all'età di 27 anni richiesta dalla legge per essere ammesso al concorso, ne ha chiesto la dispensa a S. M. (D. G.) ». Non sembra, per altro, che ottenesse la dispensa, nonostante la buona raccomandazione del principe di Satriano. Nel 1845 era tra gli iscritti alla Settima Adunanza degli scienziati italiani tenuta in Napoli dal 20 settembre al 5 ottobre (1), e preparava per essa una importante memorietta sull'*Archeologia considerata rispetto alla scuola* (2). Nel 1846 aspirava a concorrere alla cattedra di logica ed eloquenza, rimasta vacante nel Collegio militare per la morte del maestro Ferrara; ma il re decise di non più coprire quella cattedra (3).

---

(1) Si vedano le *Memorie* di quella adunanza (Napoli, 1846), vol. II, p. XLIII.

(2) Pubblicata da me nei citati *Scritti giovanili di F. d. S.*, pp. 23-28.

(3) Come le altre notizie sul suo insegnamento, ho ricavata la domanda del De Sanctis dalle carte dell'Archivio militare di Pizzofalcone (fasc. 1545, 1622, 1626, 1655), e la riferisco qui integralmente:

« S. R. M. — Sire — Francesco de Sanctis, maestro del real Collegio militare, ha l'onore di esporle quanto segue. — Sono parecchi mesi che si è ordinato un concorso tra i maestri del Collegio e Scuola militare, per la cattedra vacante di logica ed eloquenza. Dodici maestri hanno così acquistato il diritto di concorrere. Ora si è saputo che quat-

Ripigliando il filo storico della sua scuola privata, noterò che il Gaetani Tamburini pone al sesto anno (1844-5) un corso sulla *Storia della critica da Aristotele a Hegel.* Ma poichè a principio dell'altro corso, che cominciò nel novembre del 1846, sulla letteratura drammatica, si parla della « critica, della quale si trattò lo scorso anno », la quale si presenta come raccolta di regole particolari in Aristotele e culmina in Hegel, che « fece scomparire tutte le differenze che agitavano le scuole », è chiaro che quel corso fu tenuto invece nel settimo anno, ossia nel 1845-6. Di questo corso due quaderni si trovano tra le carte del Museo di San Martino, un altro tra quelli serbati dalla signorina De Sanctis, un altro pezzo tra le carte del De Meis, e una variante della prima parte del corso (fino ad Hegel) nei quaderni del Nisio. Forse allo stesso anno

tro di questi maestri hanno domandato che non si faccia il concorso e si è saputo ancora che si cerca di proporre per questa cattedra senza concorso D. Antonio Sauchelli, come il maestro più antico. — Maestà, Sua Eccellenza il Direttore Generale ha avuto gravi cagioni per proporre il concorso senza dare ascolto alla dimanda di costui. Vostra Maestà chiegga informazioni di quest'uomo da S. E. il Direttore Generale, suo superiore immediato. È questi il maestro dell'infima classe del Collegio, e di una conosciuta incapacità; e sarebbe una sorpresa generale veder passare un tale uomo alla prima cattedra del Collegio, e divenir Capo di tutta l'istruzione letteraria. V. M. non permetterà che a profitto di costui si calpesti il dritto che hanno tutti i maestri ad un concorso voluto da' regolamenti, ordinato da S. E. il Direttore Generale de' Corpi Facoltativi, approvato dal Ministero, e che già ha avuto un principio di esecuzione. Ma anche quando si voglia favorire costui, V. M. si degni almeno ordinare che sia esaminato egli solo dalla Commissione di esame, affinchè almeno il favore che si vuole rendere a lui non torni a danno della istruzione degli alunni. — Il supplicante non domanda alcun favore per sè: o il concorso, o che si provi almeno l'idoneità di colui che cerca di avere per favore la cattedra, mediante un esame particolare. — Tanto spera e l'avrà a grazia singolare ».

1845-6 appartengono alcune lezioni sulla storia e la filosofia della storia, delle quali è serbato un quadernetto presso la signorina De Sanctis, su cui mi è parso di leggere sotto una raschiatura il nome del Villari. Il quale, da me interrogato, mi ha confermato di aver assistito alle lezioni del De Sanctis nell'ultimo triennio della scuola, e di ricordare alcune lezioni sul Botta, sul Thierry, sul Sismondi: argomenti (egli aggiunge), trattati dal De Sanctis con brevità (1).

Per l'anno seguente (l'ottavo) neppure il Gaetani Tamburini ci dà alcuna notizia; ora è certo che nel 1846-7 il De Sanctis tenne un corso sulla letteratura drammatica, con un altro parallelo (come si è detto) sulla grammatica (oltre l'ora che in tutte le sue lezioni era riserbata alla lettura e critica dei lavori degli alunni). Ciò mi viene confermato dal Villari, che assistette a quel corso e lo ricorda con sufficiente chiarezza. E del corso sulla poesia drammatica esiste, tra le carte della famiglia De Sanctis, un riassunto fatto da uno degli uditori, che reca sulla prima pagina e sulla prima lezione la data del novembre 1846, ed è diviso in cinquantotto lezioni. A quell'anno 1847 si riferiscono il discorso che il De Sanctis tenne per la madre (Maria Agnese Mansi, morta il 12 maggio 1847), e i due per la morte del Puoti (19 luglio) (2).

---

(1) In quell'ultimo triennio dovè tornare alla sala del Vico Bisi, in cui nel 1839-40 aveva aperto la scuola.

(2) Sono nei *Nuovi saggi critici*, pp. 345-8, 317-20, 349-51. — Lo Zio Peppe, Giuseppe de Sanctis, del quale si fa frequente ricordo nelle Memorie, era morto in Morra il 7 febbraio 1846.

Per l'ultimo anno (1847-8), ossia per il nono della scuola (la quale durò nove anni e non otto, come per errore di memoria o di calcolo ebbe a scrivere lo stesso De Sanctis), manca qualsiasi notizia. Che il De Sanctis facesse scuola, è certo, perchè in una lettera al padre, del 13 novembre 1847, scrive: « Io ho incominciato il mio studio floridissimamente: ne ringrazio Dio » (1). Ma dovette essere presto turbato dagli avvenimenti politici; e nell'aprile '48, egli annunziava al padre: « Ho sospeso il mio studio quest'anno per mancanza di giovani, moltissimi essendo partiti per la Lombardia o per la provincia »; e confermava il 7 maggio: « Il mio studio è sospeso » (2). Il Gaetani Tamburini scrive: « Facendo ogni anno un corso nuovo, e abusando del cervello, nell'ultimo anno parve minore di sè: sentivasi stanco, oppresso dal lavoro intellettuale » (3). E il D'Ovidio ricorda: « Disse una sera, nel dicembre del '74, al De Meis ed a me in Bologna, che anche del suo insegnamento anteriore al 1848 egli incominciava a non poterne più, quando i moti politici giunsero molto a proposito per liberarlo da quella prigionia » (4). Quell'ultimo corso, di breve durata, col maestro stanco e distratto, con gli scolari distratti, non sembra avesse speciale importanza, e niente se ne serba tra i quaderni di scuola.

---

(1) Lettere pubbl. dal TORRACA, *Per F. d. S.* (Napoli, Perrella, 1910), p. 50.

(2) Op. cit., pp. 57, 58.

(3) Biogr. cit., in *Scritti vari inediti o rari*, II, 275-6.

(4) F. D'OVIDIO, *Rimpianti* (Palermo, Sandron, 1903), p. 102.

I

Le lezioni di grammatica

Per le lezioni di grammatica, come si è avvertito, non abbiamo nessuna redazione dell'ampio corso originario di due anni, ma solo un riassunto dell'altro che il De Sanctis fu solito di ripetere compendiosamente negli anni seguenti, e propriamente di quello del 1846-7.

I magri cenni contenuti nelle due prime lezioni stanno a rappresentare il lungo esame che il De Sanctis aveva rivolto ai grammatici italiani, dei quali aveva fatto nel suo corso biennale del 1839-41 una vera e propria storia.

Storia della grammatica.

I. L'ufficio della Grammatica fu dapprima l'insegnare a parlare e a scrivere le lettere, come mostra l'etimologia della parola. Poi, col crescere della cultura vi si aggiunse la critica, la storia e la filologia; e perciò in alcune storie si vede usata l'autorità del greco Apione, il quale da altri è chiamato semplicemente ' grammatico '. In questo secondo periodo, i grammatici curavano i testi degli autori, ne spiegavano le frasi e registravano quelle

che loro sembravano più belle. In Roma, “ grammatico „ valse “ letterato „, come “ grammatista „ significò “ pedante „. In Italia, nel trecento, per ‘ grammatica ’ s'intese la cognizione della lingua ed anche della letteratura in genere; e il Villani loda Dante come “ valente grammatico „. Quando, nel cinquecento, si fece ritorno alle cose antiche, la grammatica non fu che l'unione di svariate regole ed osservazioni grammaticali, miste ad altre di estranea qualità, laddove mancava poi ciò che è proprio della grammatica, la sintassi, e non si saliva dalla parola al pensiero di cui la parola è l'espressione. Per sollevar la grammatica al grado di scienza, si richiedevano due condizioni: il risorgimento della filosofia, e una cognizione comparata delle lingue. Ciò non si ebbe se non nel secolo decimosettimo, e la prima grammatica scientifica sorse allora, e fu quella di Portoreale, che escluse gli elementi eterogenei, si configurò unicamente come arte di esprimere il pensiero, riconobbe nella sintassi la sua essenza, e lo studio dell'etimologia considerò necessario solo in quanto fornisce i materiali alla sintassi.

Per quel che si attiene al metodo, ossia al mezzo adoperato dai grammatici per risolvere le questioni e per esporre la loro scienza, una prima scuola si arresta alle forme grammaticali, assegnando a ciascuna un particolare significato; una seconda, seguitando il metodo analitico, decompone le diverse forme negli elementi primitivi, e così sottopone più forme ad un sol significato generale; una terza, infine, ha procurato di far la sintesi delle due precedenti, e stima che ogni forma abbia un significato suo proprio, che la distingue da ogni altra, e un significato generale, comune ad altre forme simili. Per es.: “ costantemente „ e “ con costanza „ sono simili nel significato generale, diverse nel particolare.

Circa l'esposizione della scienza, da cinquant'anni in qua stanno in contrasto due metodi, l'empirico e il filosofico. Ma nè i fanciulli possono imparare senza comprendere razionalmente, nè possono tutto razionalmente comprendere; sicchè la difficoltà sta nel saper contemperare i due metodi.

II. Di Grammatica non è traccia nel Trecento, quando la letteratura era ai suoi inizi, e grande vi si mostrava la varietà e l'arbitrio delle forme. Tra i primi che tentarono di dare regole per la lingua italiana furono il Corso, il Fortunio, l'Accarisio, i quali non fecero che tradurre le regole latine ed applicarle alla lingua italiana. Più importante di tutti, il Bembo, nelle sue *Prose sopra la volgare lingua*, arricchì la grammatica italiana di molte osservazioni particolari. Sulla via aperta dal Bembo seguirono moltissimi, il Varchi, il Ruscelli, il Castelvetro, il Salviati, e via dicendo, fino al Corticelli, il quale dispose così bene le osservazioni grammaticali che la sua è da tenersi per la principale tra le grammatiche del tipo antico. Ma, se in questo egli giovò alla grammatica italiana, per un'altra parte la danneggiò, perchè volle applicare puntualmente alla nostra sintassi le regole della sintassi latina. Spetta al Buommattei il merito di esser risalito a principii generali, di avere riconosciuto che la grammatica è una scienza, di essersi domandato se è necessario applicare le regole della grammatica latina alla lingua italiana, e se questa non abbia le sue proprie. Per altro, il libro del Buommattei rimase un tentativo isolato. Nel secolo seguente, divulgatasi anche in Italia la filosofia cartesiana col suo dubbio metodico, questo si estese alla grammatica, e si dubitò dei metodi antichi. Si scrissero allora molte grammatiche filosofiche, che introdussero la logica nella grammatica, e senza scrupoli distrussero le forme particolari di questa, valendosi dell'ellisse. Senza dubbio, l'ellisse

è una figura naturale, perchè l'uomo talvolta si trova nel caso di non potere sviluppare logicamente tutto il suo pensiero; ma quei grammatici ne fecero abuso stranissimo. E per ispiegare le cose in conformità dei principii da essi proposti, trattavano tutte le frasi come ellittiche e le reintegravano a modo loro, aggiungendo parole che punto non appartenevano al concetto espresso. Metodo arbitrario, perchè l'ellisse non si ha sempre, ma solo qualche volta, e le parole, sostituite nel modo che si è detto, sono prive di autorità. E metodo radicalmente falso, perchè non c'è l'identità asserita della frase, che si dice ellittica, con quella, che si dice sviluppata. “ Costantemente „ non è lo stesso che “ con costanza „ ; “ amo „ non è lo stesso che “ sono amante „. Con l'identificare queste forme, si distrugge il valore peculiare di ciascuna. Gli autori di grammatiche filosofiche, riducendo la grammatica alla logica e riferendo la logica al solo intelletto, non vedevano l'aspetto volitivo del pensiero.

Da quel tempo in poi, non si è fatto gran cammino: si è cangiato il sistema, non il metodo di ordinare le regole. Ma anche peggiore è lo stato della grammatica rispetto ai problemi particolari: la sintassi italiana non si è ancora formata. Per nostro conto, cercheremo di unire armonicamente la pratica e la scienza, e se non iscioglieremo i problemi particolari, diremo intorno ad essi il nostro avviso, attenendoci, secondo le nostre forze, a un metodo opposto a quello che finora è stato usato. E poichè la grammatica concerne l'espressione del pensiero, non cominceremo dalle lettere per passare alle sillabe, alle parole, alle frasi, nè divideremo l'etimologia dalla sintassi, ma cominceremo dalla prima manifestazione del pensiero umano.

La terza lezione, infatti, si rifaceva all'origine del parlare umano, al rappresentare per geroglifici, allo scrivere sillabico, ecc. La quarta trattava dell'alfabeto italiano e dei segni di cui dispone rispetto ai suoni della lingua italiana e dei tentativi di riforma che si erano avuti, e poi della divisione delle parole in sillabe e della loro divisione nella scrittura. La quinta, delle sillabe e brevi e lunghe e dell'uso degli accenti. La sesta, del raddoppiamento e accrescimento e dell'apostrofo nelle parole semplici. La settima, dei medesimi procedimenti nelle parole composte; l'ottava, del troncamento e dell'apostrofo. Terminata l'ortografia, con la lezione nona s'introduceva lo studio delle:

Parti del discorso.

È chiaro che l'uomo, prima di cominciare a parlare, ha tutto intero innanzi alla mente il pensiero, che vuole rappresentare: tutte le parti di un pensiero, che poi si pronunziano una per una. Ond'è che, nel pronunziare un pensiero, non facciamo altro che smembrarlo e dividerlo, non essendovi lingua, per culta che sia, la quale possa tutto intero rappresentare un pensiero senza dividerlo. La lingua è l'analisi del pensiero, e poichè questa è frutto dell'intelligenza, dove c'è maggiore intelligenza, c'è maggiore analisi, e, per opposto, dove maggiore è la fantasia, minore è l'analisi. Le lingue primitive furono più robuste ed energiche, e, in una parola, più poetiche delle moderne, nelle quali l'intelligenza è molto cresciuta e la fantasia scemata. Il linguaggio dell'azione (la mimica) esprime tutto insieme il pensiero; ma presto dovè mostrarsi ai

primi popoli insufficiente, e da ciò l'origine del linguaggio parlato. E poichè si hanno prima le impressioni suscitate dagli oggetti nel nostro spirito, e poi si scoprono le relazioni tra più oggetti, prima cioè il sentimento e poi il pensiero propriamente detto, le parole che esprimono il sentimento sorsero prima, e son chiamate interiezioni. Perciò i grammatici dicono che le interiezioni furono le prime voci dei popoli, come sono dei fanciulli. Le interiezioni racchiudono un giudizio compiuto; perchè dire: *Ahi!* è lo stesso che dire: *Io sento dolore*. Ma il loro senso è indeterminato, e perciò si aggiungono ad esse altre parole, come si vede in *ahimè*, *ahi lasso*; dove quel *me* e quel *lasso* determinano il sentimento, e per dirla in termini grammaticali, sono l'oggetto di *ahi*. Malamente il Biagioli ed altri dicono che nella voce *ahimè* sono due giudizi: *io sento dolore; soccorretemi*. Il *soccorretemi* è stato arbitrariamente aggiunto per non saper come spiegare il *me*; ma il senso di questo si trova nel senso stesso dell'interiezione. E arbitrariamente introdotti mi sembrano altresì i così detti " modi interiezionali ": mezzi termini, che conviene bandire dalla grammatica. Le voci *viva*, *bravo* e simili, che i grammatici credono modi interiezionali, sono veri avverbi, come *pulchre*, *bene*, *recte*. L'interiezione qui esiste soltanto nel linguaggio, e non già nelle parole, le quali da lor parte non cessano di essere avverbi e non acquistano doppia natura. Le interiezioni, dunque, sono rimaste in tutte le lingue colte, come nella nostra, per indicare soltanto l'affetto, perchè l'uomo, nel caldo della passione, si esprime solo con accenti mezzi e tronchi, e in quell'istante non può far l'analisi del pensiero, la quale suppone sempre mente tranquilla e pacata, quale non è nello stato di passione. L'interiezione, dunque, fu il primo mezzo che i popoli trovarono per l'invenzione del linguaggio parlato.

La lezione decima, entrando a trattare degli altri mezzi che i popoli, sviluppandosi l'intelligenza, inventarono per il linguaggio, discorre del nome, e poi via via delle altre parti del discorso. Come saggi, riferiremo la lezione XXVII:

Il modo del verbo.

Il modo, diversamente dagli altri tre accidenti del verbo (tempo, numero e persona), nasce dalla virtù propria di esso, cioè dall'affermazione, e varia secondo le diverse maniere dell'affermazione. E, poichè l'affermazione o è logica, come *Pietro è buono*, o si attiene alla volontà, come *Pietro ama*, così in grammatica i modi, considerati in generale, sono due: l'uno per la pura affermazione, l'altro per l'affermazione congiunta a una volontà. L'affermazione logica poi o è assoluta o dipende da altre, epperò la necessità di due modi diversi per esprimere questa differenza. Il primo, dell'affermazione assoluta, è detto indicativo (e col presente dell'indicativo si enunciano tutte le verità, e Dio, manifestandosi a Mosè, disse: *Ego sum qui sum*); il secondo, dell'affermazione dipendente, è detto congiuntivo. Similmente, potendosi la volontà presentare o come assoluta o come dipendente da qualche condizione, si hanno altri due modi: l'imperativo e il condizionale. A quattro, dunque, si riducono i modi: l'indicativo e il congiuntivo per l'affermazione logica, l'imperativo e il condizionale per la volontà.

Secondo il più recente sistema grammaticale, il congiuntivo si suddivide in imperativo e condizionale; ma ciò è falso, perchè il congiuntivo, come si è visto, esprime l'affermazione pura, sebbene indipendente; laddove gli altri due appartengono alla volontà. Bisogna, invece, notare che tanto l'af-

fermazione quanto la volontà hanno gradazioni che si esprimono variamente in alcune lingue, come nel latino il desiderio col modo ablativo e com'è nell'inglese il modo potenziale.

Quanto alle forme per esprimere i modi, la grammatica, come si è detto altrove, offre tre espedienti: o foggiare una parola apposita, o ricorrere all'ellisse, o, infine, agli accidenti. E dapprima, infatti, si fece uso della congiunzione; ma questa non soddisfece, e rimase solo per legare tra loro diversi pensieri. Per esprimere i modi, si ricorre dunque agli accidenti, ossia alle modificazioni delle finali.

I tempi non convengono tutti a ciascun modo, ma solo all'indicativo. Il congiuntivo, per la sua natura, rigetta i tempi assoluti, e del pari il futuro, perchè lo contiene implicitamente, e tanto è dire *io spero che voi siate* quanto *io spero che voi sarete*. Quanto ai modi della volontà, non potendo questa avere impero se non nel futuro, l'imperativo non dovrebbe avere che il solo futuro. Pur gli italiani ritengono in esso il presente e il futuro, secondo che al comando si deve obbedire subito o dopo un certo tempo. Il condizionale, per sua natura, rigetta il futuro e ritiene il presente e il passato.

Riferiremo altresì i riassunti delle lezioni XXXIII e XXXIV, che mostrano come il De Sanctis risolvesse nella grammatica la sintassi, della quale introduceva la trattazione nel discorrere delle « preposizioni »:

Le proposizioni e la sintassi.

La grammatica finora ci ha dato tutti gli elementi per formare una proposizione o un giudizio, dandoci le parole da modificarsi, le modifi-

canti e quelle che significano la connessione che è fra il modificato e il modificante. Per dar loro un nome, chiameremo le prime soggetto, le seconde attributo e le terze verbo. Con esse si può formare un giudizio compiuto. Vediamo ora le forme, con le quali ciascuna si mostra.

I logici hanno immaginato un verbo detto " nesso „ o " connessione „: cosa vera nelle logiche, ma in grammatica il verbo presuppone l'antecedente connessione fatta dal pensiero, e per sua parte esprime la qualità posta in atto e modificata in un dato tempo e in una data maniera. *Pietro è buono* esprime la sola qualità di bontà coesistente in Pietro; ma se io dico: *Pietro ama*, questa forma esprime bensì la connessione della qualità dell'*amore* con *Pietro*, ma ciò è un semplice presupposto: quello che tale proposizione esprime direttamente è la qualità di Pietro posta in atto, nel tal tempo e nel tal modo. Dunque, il verbo può presentarsi in doppia forma: o logica (*Pietro è buono*), o attributiva (*Pietro ama*).

Se la lingua italiana avesse tante parole proprie quanti sono gli oggetti o reali o del nostro pensiero, si potrebbe dire che il soggetto sia sempre un nome proprio. Ma poichè la massima parte dei vocaboli sono appellativi, ciò non accade; e si ricorre a un altro mezzo. Il nome proprio è l'idea generale più l'idea particolare in esso specificata; e perciò si può mettere, da una parte, il nome generale e, dall'altra, tutte le sue idee particolari, il che è per l'appunto il giudizio o proposizione. Per conseguenza, il soggetto della proposizione può essere anche un'altra proposizione che si chiama " subordinata „, e che è la definizione sostituita al definito. P. es.: *che si abbia compassione degli afflitti è umana cosa*: il soggetto è qui: *che si abbia compassione degli afflitti*. Il fine di una proposizione è farci acquistare quel che prima non possedevamo, cioè

vedere una qualità del nome che prima non si vedeva. Ma, ottenuta tale cognizione, non è necessario che la proposizione che l'esprimeva si ripeta sempre formalmente; epperò le si toglie il primo aspetto e le si dà una faccia astratta. Così, invece di dire: *Che si abbia compassione* ecc., si dirà *l'aver compassione*, e la proposizione formale è ridotta a una forma astratta o infinita. E, continuando a semplificare, la forma infinita si riduce a un nome: *la compassione degli afflitti*. Dunque, le forme in cui ci si può presentare un nome sono quattro: 1. nome proprio; 2. proposizione finita subordinata; 3. un infinito; 4. un nome generale, in tutte le sue determinazioni particolari. I grammatici distinguono il soggetto in composto, cioè, quando i soggetti sono più, semplice, o nome proprio (e su questi due non c'è luogo a dispute), e complesso (gli altri tre casi, annoverati di sopra).

L'attributo, essendo una modificazione del soggetto, consisterà o in una qualità, e l'attributo sarà aggettivo; o nella classe a cui appartiene il soggetto, e l'attributo sarà di classe; o, finalmente, in un nome di genere o di specie. S'intende perciò come lo stesso nome possa essere ora oggetto ed ora attributo. Per es.: *Il figlio di Filippo era Alessandro*, e *Tu sei figlio di Filippo*. I grammatici, innanzi a questo caso, si sono smarriti e l'hanno detto insolubile: ma essi non hanno avvertito che i nomi appellativi non sono propriamente sostanze, ma qualità.

Quando l'attributo è di genere, di specie o di classe, deve sempre essere più generale del soggetto. Ma vi ha tre casi in cui avviene il contrario: il che a primo tratto sembra assurdo, perchè una cosa particolare esclude un'altra particolare. I casi sono: 1. quando l'attributo riproduce il soggetto: *Io sono e non altro* (Caro); 2. quando la proposizione è negativa, e cioè veramente si esclude

con un particolare un altro particolare: *Pietro non è Antonio*; 3. quando la proposizione è comparativa: *Trattatelo come egli fosse me* (Caro). In questi due ultimi casi, l'attributo, escludendosi dal soggetto o ravvicinandosi ad esso in qualche parte, prende una forma diversa da quella del soggetto, la forma dell'oggetto. Ciò mostra l'ultroneità dell'opinione che su questo punto professarono il Bembo e il Castelvetro, che ammettevano in questi casi un'ellisse: *io non sono te* sarebbe valso *io non sono in te*.

Tutte queste finora esaminate sono relazioni di coesistenza; ma ce ne sono infinite altre, che possiamo riunire in una classe, perchè in tutte esse i due termini non sono materialmente congiunti, come nelle relazioni di coesistenza, ma materialmente separati e congiunti solo nel pensiero di chi li contempla. Questa seconda classe è quella che si chiama più particolarmente delle " relazioni ". Il mezzo per esprimere le relazioni di coesistenza è la concordanza esteriore delle parole destinate a esprimerle; per le altre, è il reggimento, cioè la dipendenza di una parola dall'altra. Onde la sintassi, che è la scienza dei segni delle relazioni, si divide in sintassi di concordanza e sintassi di reggimento.

Cominciando dalla prima, tutte le relazioni che possono nascere nel nostro pensiero sono o di nomi (p. es., *Benvenuto da Imola*), o di nomi con aggettivi (p. es., *pieno d'amore*), o relazioni di aggettivi (p. es., *modestamente gentile*).

Ma qui si presenta una questione generale. Quali sono i segni con cui le diverse lingue hanno cercato di esprimere le diverse relazioni? Come sappiamo, i mezzi per legare a una prima idea una seconda sono o modificare la parola primitiva o aggiungervene un'altra: mezzi che si adoperano in tutte le lingue, diverse solo nell'uso maggiore o

minore dell'uno o dell'altro mezzo: la lingua italiana, per es., si è servita meno della latina degli accidenti o modificazioni.

Le modificazioni o gli accidenti hanno anch'essi vari modi, e propriamente tre: 1. la modificazione della finale (*Petri* da *Petrus*); 2. l'incorporazione di una parola destinata propriamente ad esprimere la relazione (*precorrere*, che modifica il significato di *correre*); 3. l'unire due parole sottintendendo il termine di relazione (*caposcuola*, *capolavoro*, *capogiro*. ecc.).

Ma, quando nessuno di questi modi è bastevole, si passa al secondo ordine di mezzi o secondo sistema, e la parola che si aggiunge si chiama p r e p o s i z i o n e, appunto dal suo ufficio di venir preposta ad altra parola.

Le preposizioni, dovendo esprimere le relazioni, dovrebbero essere tante quante sono le relazioni; ma queste sono infinite, perchè infiniti sono i confronti che la mente dell'uomo istituisce così tra le cose esterne come tra quelle interne. Bisogna dunque, per poterle abbracciare, ridurle a specie, e queste a generi; e, ciò facendo, si ottengono tre relazioni principali. Perchè delle relazioni ci valiamo o a circoscrivere e determinare un'idea generale detta innanzi o per sè stessa. La proposizione, che esprime la relazione determinante, ossia che circoscrive la parola posta innanzi, è *di*; e questo è l'ufficio generale e costante del *di*, fra i tanti altri che assume. Nell'esprimere le relazioni per sè stesse, mettere in rapporto due idee è il medesimo che vedere il comune e il diverso di esse, ossia compiere un ravvicinamento o un allontanamento: onde 1. rapporti di tendenza; 2. rapporti di allontanamento: i primi esprimentisi nella preposizione *a*, e i secondi in *da*. Le preposizioni *di, a, da* si dicono primitive.

La lezione XXXV era dedicata ai significati di queste preposizioni, e la seguente concerneva:

Il *per*, il *con*, l'*in*.

Il *di* determina quasi sempre un'idea generale posta innanzi: quasi sempre, perchè talora esprime solamente la relazione. *Casa di Pietro*: qui il *di* indica la relazione di proprietà e serve a individuare l'idea generica di casa. *Esco di casa*: il *di* esprime il rapporto di allontanamento di me dalla casa, e non si pensa già a determinare l'idea generica dell'*uscire*. Concediamo benanche, logicamente, che ogni relazione, la quale si aggiunge a un'idea precedente, rendendo più composta quell'idea, la rende più speciale e individuale; ma, a questo modo, sarebbero determinanti anche le preposizioni *a* e *da*, perchè anch'esse aggiungono una relazione all'idea precedente. In tanto noi diciamo determinante la preposizione *di* in quanto l'intenzione del determinare è lo scopo principale di essa; quando si adopera come nel caso dell'*uscire di casa*, essa lascia l'ufficio di determinante.

Degli uffici speciali del *di*, il primo e proprio è quello di esprimere la relazione tra l'effetto e la causa, il generato e il generante, il derivato e ciò ond'esso deriva, la parte e il tutto, la proprietà e il proprietario, la forma e la materia. Es.: *calor di sole, figlio di Pietro, riva di fiume, un quarto di palmo, casa di Antonio, corona di ferro*. I due termini di tutte queste relazioni si presentano al pensiero come esistenti ciascuno da sè; e se si toglie la connessione e si lascia solo la separazione dei due termini, cessa il significato di *di* e comincia quello di *da*. — Un secondo ufficio del *di* è quello in cui esso prende il significato di *da*, come nell'esempio citato: *esco di casa*. — Un terzo ufficio si ha quando l'idea della

connessione prevale tanto su quella della separazione che i due termini si presentano come identificati, divenuto l'uno attributo dell'altro; nel qual caso cesserebbe la forma della preposizione e della dualità di nomi, e si passerebbe a quella del nome con l'aggettivo: *corona di ferro* diventerebbe *corona ferrea*, ecc. Nondimeno, v'ha dei casi in cui, pur affatto identificati i due nomi, si adopera la preposizione: es. *città di Roma, lago di Averno, regno di Napoli, il cattivello di Colantonio.* Concludendo: il *di* talvolta determina allo stesso modo che l'aggettivo; tal'altra esprime la relazione di connessione e separazione insieme; tal'altra, il puro rapporto di separazione.

Si incontrano casi nei quali sembra che il *di* non abbia alcuno dei sopradetti uffici. Es.: *essendo di notte, gli diede del bastone sul capo*, ecc. Ma, se si pon mente, queste proposizioni sono ellittiche, e, nell'esempio, esso vale: *essendo* (*tempo*) *di notte, gli diede* (*un colpo*) *di bastone sul capo.* E in entrambi i casi si vede chiaro che il *di* ha l'ufficio di determinare.

Un'ultima osservazione: quando alcuni accoppiamenti di parole si usano con grandissima frequenza, ci avvediamo che non fa più d'uopo esprimere la relazione tra esse, e perciò la preposizione viene sottintesa. Es.: *Napoli, 15 marzo 1847*, invece di: *Napoli, 15 di marzo del 1847*. Così anche: *a casa i Donati, orto San Michele, strada Toledo.* Anche nelle inversioni, quando si colloca il pronome e il nome che è retto tra l'articolo e il nome che lo regge, si tralascia il *di*: es. *il cui fratello, il loro amico, la Dio grazia*, ecc. La ragione è che in quel caso il nome o pronome perde quasi l'aspetto di un nome di reggimento e prende quello di un aggettivo.

La preposizione *a* indica il rapporto di tendenza, non pure fisico, ma anche morale e intellettuale; cioè, di tendenza verso un obietto che non cade sotto i sensi, o di tendenza non tratta dal fuori,

ma formata dentro il nostro spirito. *Precipitare a valle* (tendenza fisica), *volare alla vittoria* (tendenza morale), *nemico a morte* (tendenza intellettuale), chè in questo caso è la nostra mente che vede un nemico fino a desiderarne la morte, ecc.

Due cose tendono l'una verso l'altra quando sono destinate l'una per l'altra, o per unione, o per simiglianza, o per natura del loro essere. *Tendenza di simiglianza*: ogni simile al suo simile si appiglia, dice il proverbio, e però la simiglianza si esprime come una tendenza: *la barba ai suoi capegli simigliante* (Dante). Tanto vero che talora, per la virtù dell'*a*, si tralascia la parola che esprime la simiglianza: *scala a chiocciola*, *muro a filo*, ecc., e così nei modi avverbiali *alla francese*, *alla carlona*. Tendenza di unione: *veste fregiata a liste* (con liste); *nutricato a latte d'asina* (come dice il *Novellino*); *lavorare l'orto a sue mani* (Bartoli). In questi e altri casi simili l'*a* si adopera invece del *con*, con molta grazia del dettato. Tendenza di destinazione: *stare a piedi*, *camminare al coperto*, e (Petrarca) *come al sol neve*, *come cera al foco*, *come nebbia al vento*.

Il *da* indica separazione o fisica o intellettuale o morale. E talvolta la mente guarda ai due estremi e gli esprime ambedue, tal'altra guarda e ne esprime un solo: il che accade non solo nell'allontanamento e avvicinamento fisico, ma anche nel morale. Es.: *da solo a solo*, *da mattina a sera*, ecc. Talvolta indica allontanamento e avvicinamento insieme: *fosti tu dalla loggia di Cavicciuoli* (Boccaccio), cioè rasente la loggia; *andiamo dal medico*, cioè innanzi al medico. Ufficio non meno notevole è quello di esprimere il rapporto di capacità, che ha una cosa per l'altra: *donna da marito*, *matto da catena*. A questo ufficio si riferisce il modo nuovo di affermare: *ve lo giuro da galantuomo*, *da cavaliere*, ecc. (in modo degno di galantuomo, ecc.).

Ma perchè tra due cose, invece di vedere il rap-

porto proprio, si è veduto un rapporto accessorio? perchè, per es., invece di *veste con liste*, si dice *veste a liste*? Ma anzitutto è facile scambiare l'un rapporto con l'altro, e ciò è provato dal diverso modo di esprimere lo stesso rapporto in due diverse lingue. E, in secondo luogo, per ispiegare questo o quello scambio particolare, le congetture non valgono in una questione di fatto, e sarebbe necessaria una storia del significato delle preposizioni nei diversi tempi della lingua italiana.

Ciò che v'ha di mezzo tra il punto di tendenza e quello di allontanamento è il *per*, che indica passaggio o fisico o morale o intellettuale, nè solo di luogo ma anche di tempo, perchè tutte le preposizioni di luogo sono state trasportate anche al tempo (*per cinque giorni, da 1 a 5 giorni*). E poichè il *per* trovasi tra la separazione e la tendenza, si confonde col *da* e con l'*a*: con *da* nel verbo passivo, quando l'idea di separazione è vicina (*fu ferito da Pietro* e *per Pietro*), e solo allorchè non ci è luogo ad equivoco; o anche quando significa origine (*per le nove radici d'esto legno*: Dante; *era per madre discesa*: Boccaccio); e con l'*a* (*infinite afflizioni per una novella* o *a una novella*). Ma ciò solo nel linguaggio ordinario; chè ognun vede la grande diversità tra: *questo libro lo destino ad Antonio* o *per Antonio*, indicando nel primo caso semplicemente che voglio fare un dono, e nel secondo che voglio farlo perchè Antonio se ne giovi.

Dove il *per* finisce, comincia il *con*; perchè il *con* esprime unione o anche contemporaneità di due oggetti o il mezzo di fare una data cosa. *Con fatica rispose*: il *con* indica la maniera della risposta. *Lo ammazzerò con la spada*; e qui indica strumento. Esso è perciò subordinato all'*a* e alla tendenza (*campo lavorato a proprie mani* e *con proprie mani, con grande amore* e *a grande amore*). *Parlare a te* e *con te*; ma ognun vede la differenza tra il parlare

con te e il parlare direttamente *a te*. Quando si riesce con arte a togliere il *con*, il dettato torna molto bene (*sparso il crin, torvi gli occhi, acceso il volto*: Tasso).

Allorchè giungiamo al luogo della tendenza, giungiamo all'ultima preposizione semplice, l'*in*, che può essere di stato in luogo e stato in tempo; e quando ci fermiamo ai luoghi intermedii, abbiamo il *tra* o *fra*. L'*in*, oltre lo stato in luogo o in tempo, può indicare anche lo stato fisico o morale di una persona (*essere in camicia, montare in collera*). Indica anche altre posizioni nel luogo, come *il fanciullo in grembo*, e il luogo vicino, come *anello in dito* (intorno al dito). Nei composti perde il significato e indica direzione, come nei verbi *inverdire, inasprire*; raramente negazione, perchè la negazione si esprime di ordinario col *di* e l'*s*.

Questi saggi possono bastare, a conferma e illustrazione dei cenni che il De Sanctis diede nel frammento autobiografico delle sue lezioni di grammatica, le quali, tutto considerato, furono un tentativo di grammatica logica della lingua italiana con qualche accenno (nella critica dell'abuso dell'ellisse e nell'insistere sulle espressioni volitive del linguaggio) a superare il logicismo (1): « uno schizzo (egli ebbe a scrivere)

(1) Nello stesso anno in cui il De Sanctis teneva questo corso, CESARE CORRENTI, riferendo intorno al libro del Buchez, *Essai d'un Traité complet de philosophie du point de vue du catholicisme et du progrès*, in *Rivista europea*, a. III, parte II (Milano, 1840), scriveva, p. 38: « Le proposizioni non hanno una forma unica ed immutabile, come si ostinano a volerlo tutti i logici, ma devonsi distinguere in narrative e giudicative, essendo impossibile di scomporre i verbi che entrano nelle proposizioni narrative senza travolgere un'espressione attiva in un morto giudizio di passività. Scomporre tutti i verbi nell'immobile verbo *essere*, che indica puramente uno stato, e nel participio che esprime

più che un disegno finito, rimasto lì in aria, mentre io, incalzato da nuove aspirazioni, metteva mano ad altri lavori » (p. 170).

Di questi lavori, ossia di questi corsi seguenti, le prime lezioni si aggirarono sulla lingua e sullo stile; le altre cominciarono a svolgere la storia letteraria, e perciò esse non furono un tentativo poi abbandonato, ma la prima trattazione dei problemi sui quali il De Sanctis lavorò tutta la sua vita. Di esse, dunque, daremo più ampio ragguaglio e più copiosi estratti.

---

solamente una qualità: sostituire alla viva affermazione dell'anima, all'esclamazione del sentimento, alla pittura dell'azione una formola d'opinione, un calcolo razionale sulla convenienza fra il soggetto e l'attributo: nel lirico grido *io ti amo!* veder null'altro che la dichiarazione di convenienza fra il soggetto *io* e l'attributo *amante te*: tradurre *io credo* per *sono credente*, ed *io batto* per *sono battente*: ecco quello che ognuno s'accorderà a trovare inelegante e che Buchez di più dichiara erroneo e sovversivo d'ogni fondamento del linguaggio ».

II

Le lezioni sulla lingua e sullo stile

La prima lezione sulla lingua affrontava senz'altro la questione, allora ardente in Napoli, del purismo e dell'antipurismo:

Materia della lingua sono i vocaboli; forma, il significato. Ogni vocabolo vuol essere puro; ogni significato, proprio. La purità e la proprietà sono dunque gli obbietti delle lezioni sulla lingua.

Della purità.

Afferma il Cesarotti niuna lingua esser pura: la purità esser un pregio chimerico, anzi un difetto. Di fatto, egli dice, non c'è una lingua che non sia derivata dal miscuglio di diversi idiomi. Le lingue perciò non sono insociabili. E, per iscendere alla italiana, gli stessi trecentisti ne diedero l'esempio, prendendo parole dal provenzale e da altre lingue. Il Cesarotti, per sostenere che è lecito a noi far quello che fu fatto al Trecento, dovrebbe dimostrare che i due casi sono simili. Nel Trecento la lingua non era ancor formata, e, come dice Dante, era fioca a' concetti; ma quando, mediante gli scritti di Dante, di Petrarca e di Boccaccio, acqui-

stò proprietà tali, che la rendettero distinta da ogni altra, allora divenne lingua ed acquistò la purità. Per conoscere se una lingua è pura, non bisogna considerarla in sul nascere, chè allora non ha il nome di lingua, ma quando ha già acquistato una forma sua propria, che ne costituisce la purezza. Si potrebbe allora trarre nuove voci dagl'idiomi ond'è nata la nostra lingua, quando questa si trovasse al secolo presente nello stato in cui s'era al Trecento. Si conchiude adunque, contro il Cesarotti, che ogni lingua è pura, e che la purezza è una qualità essenziale di tutte.

Fondamento della purità.

Chi è il giudice della purità: l'uso del popolo, l'uso degli scrittori, o la ragione? — Tutti rispondono col *si volet usus* di Orazio. La stessa ragione ce ne persuade. 1. La lingua è un fatto; la ragione non cambia, ma spiega i fatti. 2. Chi parla vuol essere inteso e perciò siegue l'uso degli altri. 3. Le lingue non sono nate dalla ragione, ma dall'uso: l'uso dunque è l'arbitro di esse. Ma l'uso del popolo, o degli scrittori? Bisogna distinguere lingua parlata da lingua scritta. — Della prima è arbitro l'uso del popolo, non della plebe. *Usum qui sit arbiter dicendi, vocamus consensum eruditorum, sicut vivendi consensum bonorum.* La lingua parlata dev'essere regolare nella sintassi, osservante della grammatica, propria, pura, ma poichè non viene dall'arte, deve adattarsi all'uso de' più: altrimenti sarebbe affettazione. La lingua scritta ha due parti; la parte grave e la parte familiare. Niuna lingua è perfetta, se non dà la materia per tutti gli stili. Ora qui nasce una quistione. Alcuni sostengono che la lingua di Dante e dell'Ariosto sia lingua italiana, e la lingua in cui furono scritti gli *Straccioni* e i *Suppositi* sia fiorentina. Contradizione manife-

sta! Il dialetto fiorentino è necessario alla lingua; altrimenti io non so in che lingua si debbano scrivere le Commedie e i Dialoghi, se forse non si vuol seguire l'esempio del Goldoni, il quale fece parlare i suoi personaggi o nel dialetto veneziano o in un gergo mezzo francese e mezzo lombardo. Mi si dirà: ma il dialetto di Firenze è inteso solo a Firenze. A che rispondo: 1. Che l'arte dello scrittore sta non nell'usare tutti i proverbi e le frasi di Mercato vecchio, ma nel maneggiare il dialetto per modo che senza oscurità se ne mostri tutta la grazia. 2. Che ogni italiano è obbligato a imparar questa parte della lingua, e quando gli scrittori avranno il coraggio di usarla, diventerà ben tosto chiara ad ognuno. Posto dunque che il dialetto sia tanto italiano, quanto è la lingua, veniamo alla quistione: da chi si deve imparare il dialetto, e da chi la lingua? Il dialetto è mantenuto ancora in tutta la sua purezza dal popolo fiorentino; perciò l'uso di questo è legge; e poichè noi non possiamo impararlo direttamente dai parlanti, negli scrittori di commedie, di dialoghi, di novelle vuolsi studiar questa parte della lingua.

La lingua, al contrario, è stata insozzata da modi stranieri; gli stessi fiorentini orribilmente la parlano. Quindi l'uso di essi o degli altri popoli non è da seguire. Aggiungi che, divisa l'Italia in tante diverse nazioni, non ci è lingua comune ed uniforme. Ond'è che solo negli scrittori si può essa studiare, i quali non l'hanno scritta a capriccio o dietro l'uso, ma dietro l'autorità degli altri scrittori. Il che afferma pure il Monti: non dal popolo, ma da' sapienti, non dal mercato ma dal liceo, non dalle balie ma dallo studio le lingue ricevono la debita perfezione, perchè il bel parlare non è natura, ma arte. E prima di lui il Boccaccio: due modi abbiamo di favellare, l'uno rozzo e plebeo, venutoci per le balie col latte; l'altro largito a

pochi, culto, adorno, florente, e nato da lungo studio e dall'arte. E questo modo affermò il Cesarotti generarsi fuori Toscana, quasichè non toscani sieno stati Dante, il Petrarca, il Boccaccio, il Guicciardini, il Machiavelli, il Giambullari, il Gelli, il Firenzuola, o quasichè il modo da costoro tenuto sia rozzo e plebeo. La lingua dunque detta da Dante antica ed illustre vuolsi imparar negli scrittori solo perchè indiritta non alla plebe ignorante, ma a' sapienti. Che se il lettore alcuna parola non comprende, lo imputi alla sua ignoranza. Nè vale il distinguer che fa il Marmontel le leggi dell'uso positive e le proibitive, ammettendo quelle e rifiutando queste. Chi comanda, proibisce il contrario. Si conchiude che l'uso allora vale, quando è confortato dall'autorità degli scrittori, e per contrario. Ma ci sono de' casi, in cui l'uso prevale agli scrittori, e de' casi in cui avviene il contrario. La pronunzia è tutta figlia dell'uso; le costruzioni e gli accordi, degli scrittori. Ma dunque, si dirà, tutto all'uso, e niente alla ragione? No: alla ragione si dee pur qualcosa. Quando l'uso e l'esempio è concorde, ancorchè si oppongano alla ragione, questa dee tacere: *communis error facit ius*. Solamente la ragione ti può indurre a non usare qualche modo irragionevole, potendo fare altrimenti: col non uso si cancella l'uso. Quante forme barbare sonosi tolte così via! Nè altrimenti il Petrarca ha ripulita la lingua. A' grandi scrittori è riserbato migliorar la lingua e correggere l'uso. Ove l'uso e l'autorità sono discordi, la ragione sorge in mezzo e pronunzia da arbitra. L'autorità non vale se ha contrario l'uso: la parola riuscirebbe oscura. Nè l'uso, se ha contraria l'autorità: la lingua scritta s'insozzerebbe della parlata. Un savio scrittore colla ragione e col gusto sa scegliere il miglior partito. Più. Ove ci sieno de' modi simili, la ragione ti sa consigliar l'uso di questo piuttosto che di quello. Si osserva

però che la ragione dev'esser preceduta dal buon gusto; senza il gusto, la ragione ti forma pedanti, non scrittori.

Del modo di arricchir la lingua senza alterarne la purità.

Ma dunque: per conservare la purità della lingua debb'ella rimaner povera? Questa opposizione muove il Cesarotti, il quale perciò dice che delle lingue niuna è perfetta, niuna è ricca abbastanza: di che conchiude che la lingua nostra possa e debba arricchirsi. In questa lezione esamineremo le quistioni: 1. La lingua nostra può arricchirsi e alterarsi? — 2. In che? — 3. Quando? — 4. A chi compete questo dritto? — 5. Quale è il modo di arricchirla senza guastarne la purità?

1. La lingua nostra può arricchirsi ed alterarsi?

1. Ogni parola è segno d'idee: nuove idee vogliono nuove parole. Il dire che la lingua del trecento e del cinquecento ci debba bastare, è un affermare che le conoscenze sieno allo stesso grado. 2. Se l'uso cancella molte parole come antiche, come latinismi o barbare, ha pure il dritto di trovar nuove voci per supplirvi. Altrimenti si darebbe la facoltà di togliere, non di aggiugnere, e di impoverire, non di arricchire. 3. Il fatto lo dimostra: gli scrittori hanno arricchito la lingua, come il Bembo, il Caro, l'Ariosto: ora quel che fu conceduto agli scrittori del cinquecento, non sarà pur lecito a'buoni scrittori di oggi? — Si conchiude: *Licuit semperque licebit signatum praesenti nota procudere nomen.* Ma il Cesarotti rimprovera a' puristi ch'essi vogliono impoverire la lingua. — Calunnia. Il Cesari, scrivendo ad Amalteo, dice: le cose nuove sono da dirsi con voci nuove; e ringrazierei Dio se per sentenza di un tribunale legittimo fossero elette

e proposte agl'Italiani le infinite voci che mancano. — La Crusca dice: tale esser la natura delle favelle, di poter loro sempre arrogare nuove voci e nuovi significati. — In che dunque sono distinte le opinioni? I puristi dicono che ciò si dee fare senza macular la favella: il Cesarotti e seguaci, comechè in teorica siegua gli stessi principii, nella pratica ammette un neologismo sfrenato. È da vedere perciò prima quali parti della lingua si possano alterare. Cominciamo dalla correzione, o parte grammaticale. Bisogna distinguere le regole generali dalle regole convenzionali. Quelle sono immutabili, perchè immutabile è la ragione. Tale è la corrispondenza delle idee, il reggimento, la concordanza, ecc. La parte convenzionale partecipa della natura della lingua; e perciò è alterabile, come la lingua col tempo, finchè non si stabilisce dall'uso e dall'autorità. — Quanti modi sono nel trecento, che nel cinquecento furon dichiarati sgrammaticature! Anche nel cinquecento furono scorrezioni: ma, fermate le regole dagli scrittori, sono esse ora inalterabili, e solo il tempo potrebbe insensibilmente distruggerle, distruggendo a un tempo la lingua. Ma molti modi, dice il Cesarotti, sono scorrezioni: sieno; ma sono esse divenute proprietà della lingua, ne costituiscono l'indole ed il genio. — Veniamo a' vocaboli. — Le parole sono alterabili: pruova ne sia il fatto in tutte le lingue: la lingua del *Pataffio* non è più la lingua di oggidì. — Si dee però distinguere specie di parole, significato, frasi, idiotismi. — Specie di parole: quelle che rappresentano idee esistenti, sono alterabili: tali sono i nomi e i verbi, le interiezioni. Ma quelle che servono ad alcun fine grammaticale o dello stile, come i pronomi, l'articolo, il verbo essere e gli ausiliarii, le preposizioni semplici ecc. sono inalterabili. — Significato. — Niuna cosa è più alterabile de' significati: da proprii diventano figurati, da figurati

proprii di nuovo: esempli tratti dal Genovesi. — Le frasi e gl'idiotismi o modi di dire sono maniere nostre di vedere. — Ora è impossibile che tutti i concetti possibili abbiano le frasi corrispondenti, e però quello che è concesso ai vocaboli sarà pur concesso alle frasi. — Lo stesso è degli idiotismi: essi sono propri della lingua; costituiscono il suo carattere e la distinguono dalle altre. Alterarli sarebbe un alterare il genio della lingua. Questo genio risulta da tre cose: dalla grammatica, dalla lingua, dallo stile. — Il genio grammaticale è inalterabile; quello della lingua e della rettorica egualmente. Il Cesarotti contrasta a ciò col fatto. — Si è alterato colla mescolanza de' francesi ed altre nazioni. — Si risponde: o l'Italia pensa e sente come la Francia, come l'Alemagna, l'Inghilterra; e da ciò ne verrebbe che tutto il mondo sente a un modo, e che tutte le lingue hanno la stessa indole e genio. Falsità evidente. — E perciò se ci è un sentire e un pensare italiano, ci deve essere un genio italiano della lingua. — Ma le nazioni si mutano ad ogni secolo di costumi; certo, e le lingue si variano, e il genio si varia, ma rimane sempre l'archetipa forma, che te lo fa ravvisare italiano, e tutti i nuovi modi che s'introducono debbono aver questa impronta. Per ciò fare bisogna esaminare chi ha questo dritto, quando se ne ha a fare uso, e come.

Quando si dà questo dritto? In caso di necessità. — Ma come si deve intendere? La novità tende non solo a supplire il difetto della lingua, ma anche a migliorarla e perfezionarla di più. Quindi la necessità è assoluta o relativa. — La mancanza del termine porta la necessità assoluta. — Esaminiamo alcun caso della necessità relativa. Nomi proprii di nozioni, o morali: amor proprio, superbia, orgoglio; piacere, voluttà ecc.; libertà, licenza. — Per questa vuolsi andar con riguardo: ogni lingua

tiene le sue diverse maniere di considerare un oggetto: ferro, spada, brando. — Più: certi popoli hanno il nome derivato da circostanze, che han fatto su loro impressione. Ma chi può innovare? — La lingua parlata sta in mano del popolo, ma non la scritta; questa è negli scrittori; chi deve innovare dee saper la lingua bene, nè credere che manchi una parola, perchè egli l'ignori. — Dev'essere pratico degli scrittori per conoscer l'indole della lingua. Ciò dunque non si concede che a sommi scrittori. Di ciò usò Dante, che creò la lingua. — Ora, posto il caso che si dee creare un vocabolo nuovo, senz'alterare il genio della lingua, bisogna vedere in quanti modi si possa ciò fare.

Come arricchir la lingua senza corromperla.

Con quei mezzi con cui la lingua si è migliorata, si può e si deve ancor migliorare. — Questi mezzi sono l'uso, l'autorità, la ragione. — L'uso introduce e conserva le parole buone, e cancella le cattive. — La parola dicesi buona, quando è propria, chiara, pura. — Così *travedere*, per *vedere imperfettamente*, non è proprio; *pape* ed *aleppe*, *zabi*, *almi* non son chiare; nè son pure le voci *cricch*, ecc. — Lo stesso è a dirsi delle voci antiche ite in disuso. — L'uso è buono e quello cattivo procede da' cattivi scrittori, che ignorano la lingua e mancano di gusto. Quando il mal gusto si diffonde in tutti gli scrittori, la lingua e lo stile si altera, e cade, come dopo di Augusto fu della lingua latina; ma se il cattivo gusto non è generale, il buon uso trionfa.

L'autorità è pur di norma: fare come i buoni scrittori fecero in arricchir la lingua. Ora vedremo quel che fecero.

La ragione ci regola nello scegliere le fonti, ma essa nè ci può dare l'arbitrio di creare, nè di ricorrere all'analogia. — Infiniti esempi mostrano la fallacia dell'analogia, che non ha fondamento nelle lingue provenute dal caso. Da *pensare* e *deridere* si è fatto *pensamento* e *derisore*; da *opinare* e *ridere*, *opinabile*, *ridevole*; ma si può fare il contrario?

Veduti i mezzi, vediamo come si pongono in esecuzione per la lingua italiana.

L'uso e l'autorità dànno il diritto di formare nuovi vocaboli in varie guise. 1. Restituire alla lingua gli antiquati. *Multa renascentur quae iam cecidere.* — L'antichità concilia maestà alle parole, ma non bisogna andar ciecamente. Il disuso di alcune è meritato; altre meriterebbero di esser rinnovate, come *dringolare*, *incominciaglia*, *disragione*, *boattiere*, *incompassione*, *solettamente*, ecc. Queste parole, bene collocate, riescono mirabili. Così fe' il Gozzi.

2. Si può aumentare la lingua, traendo i vocaboli da essa stessa o per derivazione o per traslazione o per composizione. *Derivare, flectere, componere quando desiit licere?* Ogni vocabolo può essere piegato in vari modi. — Da *scherzare*, *scherzo*, *scherzevole*, *scherzevolmente*, *scherzato*. Ciò fecero bene il Gelli, il Caro, il Giacomini, l'Allegri, il Segneri, il Redi. — Il Bembo fece *acconvenire*, seguendo l'esempio del Boccaccio, che fe' *acconsentire*. Il Boccaccio fece *accordatore*, il Salvini *accordatrice*. Il Redi fe' da *cacio cacioso*, come da *vischio* altri fe' *vischioso*. In questo però non è a seguir sempre l'analogia, guida fallace, com'è detto.

Per traslazione. Il Petrarca: *L'alma mia fiamma oltre le belle bella.* Cecchi: *Da queste acque chete ti guarda.* Palladio: *Richiedi la terra diligentemente se la vuoi far fruttificare.* — Ciò dipende dal genio e dal gusto dello scrittore, e non da regole particolari. — *L'acerbità degli anni o delle frutta.* — *Il mondo s'indonna a' lor piedi.* — Per potere ciò far bene, è

necessaria la scienza etimologica. — Esempli di *abbacinare*. — Progetto dell'Accademia di Francia.

Per composizione. — Uso di questo mezzo in Grecia, più raro tra' Latini, rarissimo nella nostra lingua, perchè priva di casi. Usato dagl'Inglesi e Tedeschi. — Il Cesarotti pretende che noi non ne usiamo per timidità. Come che sia, ogni buono scrittore ne ha il dritto: *picchiapetto*, *cattabrighe*, *storcileggi*, *frustamattoni*, *perdigiorno*, *spaccacantoni*, ecc.

3. Lingua latina. Uso che ne fecero soverchio i trecentisti, sì perchè la lingua era ancor nuova, e sì perchè il latino si predicava e scriveva. Abuso fattone nel quattrocento, che imbastardì la lingua. — Opinione del Salviati, mal divisa dal Cesarotti. Riguardi che voglionsi avere nel formare vocaboli latini.

4. Lingua greca. Vocaboli di scienze, tratti tutti di qua per composizione. Abuso che se n'è fatto. È difficile pigliarne termini per altro che per le scienze: 1. perchè questa lingua è conosciuta da' dotti solo; 2. perchè poco si affà alla natura delle nostre parole.

5. Lingua francese. Dritto che ci compete di trarre i vocaboli di qua. Esempio ce ne diedero gli stessi trecentisti. — Per le scienze e pe' vocaboli tecnici possiamo prenderli da tutte le lingue. — Si avverta però che i vocaboli francesi ed italiani sono molto affini, ma assai differente la loro indole e stile: quindi con gran riserbo e con molto pregiudizio voglionsi di là prender vocaboli.

Di qui si vede che sono calunnie le seguenti contro i puristi. È stato detto 1. che essi idolatravano il trecento e volevano scrivere col solo trecento, 2. che essi mettevano la lingua in cima ad ogni altra cosa. Niuno l'ha detto. Il fatto non prova nulla. Due o tre scrittori freddi non si possono portare in pruova di una teorica generale. Anzi la purità è efficace ad esprimere i pensieri con forza.

Nè è vero che così si pone più cura alle parole che a' pensieri. Ciò è de' meschini scrittori, non de' grandi.

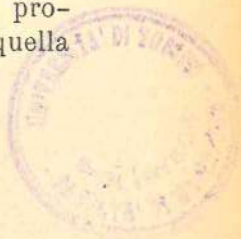
Vocalità, tropi, i sensi delle parole.

Come si vede, il De Sanctis si atteneva ai concetti della scuola puotiana, temperandoli alquanto. — Nelle lezioni seguenti, la quarta, sulla proprietà, determinava che questa consiste in tre cose: scelta dei vocaboli, loro ordinamento e loro collocamento; e toccava della « vocalità » e delle dispute sul suo valore, conchiudendo che, se essa non è tutto, è per altro cosa importante. E citava il De Brosses, che dimostra come la vocalità sia stata la prima origine dei vocaboli, e reca un catalogo di molte voci di tutte le lingue, comincianti per lettere labiali. La quinta lezione era dedicata ai « tropi »:

> Alcuni asseriscono che i tropi sono maniere lontane dalle consuete; il che è irragionevole. I tropi sono nati dalla necessità e suggeriti dalla immaginazione, la quale si arresta agli accessorii. Le prime parole anzi furono siffatte, nascenti dalla relazione di suono a suono, o di oggetto ad oggetto. De' tropi il parlare non appartiene alla rettorica, essendo i tropi fonte dell'ornamento, come la grammatica e la logica è della chiarezza, senza però che facciano parte di essa... Essendo essi effetto dell'immaginazione, o della passione, e dippiù rappresentando due idee in una parola, siegue: 1. che essi dànno energia; 2. che ornano il discorso; 3. che arricchiscono la lingua; 4. che la nobilitano. Di più i tropi sono il distintivo di ciascuna nazione.

Delle quali cose recava esempi, valendosi del trattato del Dumarsais. Nella lezione sesta si discorreva della « catacresi, metonimia, metalepsi, sineddoche, antonomasia »:

La distinzione dei tropi, fatta dai retori, non è precisa: molti di essi abbracciano più cose; per conoscerli, bisogna ricorrere all'analisi.

Il principio de' tropi è l'imitazione. Si può imitare tutti gli accessorii di un oggetto, e se noi volessimo specificarli individualmente, andremmo all'infinito. Ora si osserva prima che quando noi riguardiamo le parole quanto al significato, tutte sono veri nomi: l'amare, il sì, il quando, il ma, l'oimè, ecc.: " in un languido oimè ", ecc. Tutte perciò si possono considerare o per le qualità che si comprendono in esse o per gli oggetti a' quali si estendono: la comprensione deriva da qualità determinate, l'estensione da qualità generali. Ora, allorchè si dà ad un'idea il nome di un'altra, ciò si fa o per mezzo della estensione o per mezzo della comprensione: ecco i due fonti dei tropi. Quando l'oggetto paragonato è compreso nel primo, allora ci è tra essi una dipendenza di coesistenza; ma quando i due oggetti sono diversi e ligati fra loro da una relazione, allora il rapporto è di relazione, e null'altro. Quindi questo è variabile, quello è costante; quello suppone la conoscenza della relazione, questo la conoscenza totale dell'oggetto. I primi possono divenir propri, perchè si può perdere la conoscenza della relazione: i secondi sono costanti, sinchè è costante l'idea dell'oggetto. Ora i tropi di estensione sono chiamati col nome generico di catacresi. Di più, poichè la comprensione rappresenta l'oggetto e l'estensione la relazione, ne viene che i tropi di comprensione suppongono il *magis* e il *minus*; e quelli di estensione esprimono la relazione assoluta. Le quali osservazioni saranno partitamente sviluppate.

Ai tropi di estensione, qui esaminati, seguono, nella lezione settima, quelli di comprensione o sineddoche:

Essenziale differenza è tra essa e la metonimia: nella prima, de' due oggetti l'uno è compreso nell'altro per modo che niuno potrebbe stare da sè; ma, nell'altra, i due oggetti sono da sè separati, e uniti solo dal nostro spirito. *Vele* per *navi* è sineddoche; *botteghe* per *vino* no, perchè non sono essenzialmente uniti.

La lezione ottava cominciava con lo spacciarsi delle altre più minute partizioni dei tropi:

Veduti i due fonti generali de' tropi, è inutile esaminarne altri partitamente, e correre oltre in questo oscuro campo. Chi pone limiti alla estensione ed alla comprensione? Ogni modo di considerare sotto qualche punto di vista una parola, è un tropo nuovo. Eppure i retori hanno consumato pagine per definire il numero de' tropi e le loro denominazioni, e ci hanno regalato di belli nomi, *mimesis, apophasis, cataphasis, asteismus, mischerismus* ecc. E c'è chi chiama ipallage la metonimia, e la metalepsi o metatesi è detta metafora, ecc. Inutili discussioni: basterà il discernere i due principii, onde tutti derivano.

Dopo di che, entrava a discorrere « degli altri sensi delle parole »: che sono senso assoluto e senso relativo, il primo suddiviso in determinato e indeterminato; e il senso letterale, il morale, l'allegorico e l'allusivo: con le quali definizioni si terminava la trattazione della proprietà per passare, nella lezione nona, a quella della precisione:

Il senso è proprio, quando è assoluto — indeterminato — letterale — proprio; è preciso, quando è relativo — determinato — letterale figurato — morale — allegorico — allusivo. Onde viene che quando il senso è assoluto, il significato come generale può esser comune a molte parole: in questo senso abbiamo sinonimi. Ma, quando il senso è relativo, allora l'idea è individuale, e non si può confondere con altra; e in questo caso non ci sono sinonimi.

Ma nel primo caso, sì, e il De Sanctis discuteva le dottrine in proposito del Grassi e del Tommaseo, propugnando l'esistenza dei sinonimi:

Soggiungono: ma due parole sono diverse per suono, sensi traslati, ecc. Specioso sofisma! Non sono sinonimi due parole, quando significano lo stesso? Che poi una ha altri significati, che fa? Ma dacchè ci sono sinonimi, non ne viene che sia inutile trattar delle differenze tra le parole apparentemente simili.

Le lezioni decima e undecima erano dedicate alle « doti della lingua del Trecento », e anzitutto a una lunga discussione delle dottrine del Perticari e del suo appoggiarsi all'autorità di Dante, malamente interpetrata. Si ammettevano, per altro, le parti viziose della lingua del Trecento.

La lingua del Trecento.

Venendo agli autori particolari, non dirò di tutti. A chi la lingua è mezzo e non fine, non è mestieri leggere tutti i trecentisti e ad esso proporrò i più

eletti. Per lingua il Villani avanza tutti, quantunque vizioso in sintassi. E, vissuto tra francesi, molte voci ne tolse oggi ributtate, come *quittare*, *damaggio*, *ridottare* ecc. Feo Belcari e il Cavalca, oltre la lingua, aggiungono il pregio della soavità e della leggiadria; ed il secondo, specialmente nelle *Vite de' Padri*, aggiunge forza e magnificenza nello stile. Bartolommeo da San Concordio, il Compagni e il Passavanti sono da pregiare per la brevità e la robustezza. Del primo abbiamo gli *Ammaestramenti degli antichi* e la traduzione di Sallustio. — Brevi parole su Dino e sul Cavalcanti. — Ultimo, ma primo tra gli altri, il Pandolfini. — Da ultimo, viene il Boccaccio; ma poichè in questo, oltre la lingua, vuolsi studiare lo stile, è buono leggerlo dopo la lettura del Cellini, del Giambullari, del Casa, del Firenzuola, del Segni, del Gelli, del Caro ecc. — Ma non tutte sono buone le sue opere, nè tutto è imitabile nelle buone. — Lasciamo la poesia, chè il Boccaccio non fece mai verso che avesse verso nel verso; e in prosa ne fe' d'assai belli. Talora va troppo dietro all'iperbato ed alle particelle. Egli seguitò quella costruzione che Dante chiama eccellentissima, quantunque ne' dialoghi e nell'affetto è breve e reciso senza pari. Ora ciò non è da imitare.

Un'ultima osservazione. Bisogna scrivere nella sola lingua del Trecento? Nel Cinquecento si sosteneva da alcuni non esser buone le parole non ritrovantisi in Boccaccio e in Petrarca; onde fu ripreso il Caro dell'avere usato *inviolato* e *ameno*. Da alcuni oggi si vuole che nel solo Trecento si debba studiare la lingua. Falsità di questo. Bisogna studiare negli altri. Il dialetto, ne' comici e nelle lettere familiari; la lingua nobile, negli altri. E perchè porsi solo in riguardo per le voci moderne? Si fuggano le voci nuove e le vecchie; o, usciti dalla servitù degli stranieri, vorremo essere schiavi de' morti?

Così si chiudeva il ciclo delle lezioni sulla lingua e si aprivano quelle sullo stile. La lezione dodicesima esponeva:

Che cosa è lo stile.

Entrando in materia senza preamboli, osserverò prima lo stile essere stato detto dagli antichi « Rettorica » da un verbo greco che significa « dire », perchè erano più che allo scrivere intenti al dire. Aristotile e Cicerone, quantunque confessino che essa abbraccia l'arte dello scrivere, non trattano invero che di sola l'oratoria. Ora che la Critica e l'Estetica han fatto grandi passi, bisogna considerare tutta l'arte del dire e dello scrivere, che io comprendo sotto il nome di stile. Stile, com'è noto, era una specie di spillone lungo a punta, e piatto per di dietro per cassare; indi significò, per estensione, il carattere di ciascuno, e, da ultimo, la maniera di scrivere individuale. In questo senso abbraccia il dire e lo scrivere. Il Blair premette allo stile lezioni sul sublime, sul bello, sul gusto, sulla critica, sul genio, sulla grammatica e sulla lingua, avendo denominata l'opera sua lezioni di Rettorica e Belle Lettere. Nè egli solo ha fatto questa confusione, dove la diversità è grande, poichè la grammatica e la lingua si appoggia sull'autorità e sull'uso; laddove lo stile si poggia sulla ragione e sul gusto. Più: la sublimità negli oggetti e nello scrivere non è che una parte di stile. E, quanto al genio e al gusto, sono queste le qualità che aver dee lo scrittore, le quali non si possono acquistare con le regole e sono supposte da esse; chè certo le regole non possono supplire al loro difetto. Dice il Beccaria: vi è lo stesso artificio a scriver bene, che a far qualunque cosa ove si ricerchino i necessarii materiali. Così l'arte dello scrivere è ridotta all'arte

del legnaiuolo e del calzolaio! Ma, se egli confessa che l'immaginazione, l'affetto e la memoria hanno gran parte nello stile, le regole possono donarne a chi n'è privo?

Ecco perchè noi, parlato della grammatica e della lingua, verremo ora allo stile, e a suo luogo tratteremo del sublime, del bello ecc.

Ma che cosa è stile? La maniera d'esprimere i nostri concetti, si risponde. Definizione imprecisa, perchè così si confonde lo stile con la grammatica e con la lingua, quando uno scrittore può esser buono per lingua, cattivo di stile. Perciò, prima di procedere oltre, arrestiamoci a dare una chiara idea dello stile. Esprimere una idea o un concetto vale presentarlo alla mente altrui, come sta nella nostra. Ora ogni idea viene concepita non per l'essenza a tutti ignota, ma per gli attributi e gli aggiunti; e tanto più sarà chiara e determinata l'idea, quanto più aggiunti si presentano; in modo che sarà determinata, se si pongono tutti gli accessorii possibili ch'essa può patire. Ora, poichè lo stile sta nell'esprimere una idea e l'idea si esprime col mezzo dei suoi attributi, ne viene che lo stile sta in una idea manifestata per mezzo dei suoi accessorii, e in questo senso diciamo " lo stile di Cicerone, di Demostene ", ecc. " Caino uccise Abele "; qui non c'è stile. Ma se io dico: " il primo figliuol dell'uomo ", per intender Caino, ecco sorger lo stile. Quindi, chi mi presenta più accessorii, mi presenterà l'idea più chiara; chi mi presenta accessorii più importanti, me la presenterà più vivace; chi mi presenta accessorii più interessanti, me la presenterà più ornata: di che le tre qualità dello stile: la chiarezza, la forza e l'ornamento. L'ornamento però non dee aver per fine che di fare risaltare l'idea, e non di sfoggio e pompa; chè, in questo caso, è falso ornamento; epperò l'ornamento si confonde con la forza e l'unità; le figure, i tropi ecc. non servono che a

rafforzare l'idea principale; ecco perchè delle due prime qualità dello stile solo toccheremo; ma, prima parlandone quanto alla natura, scenderemo alla forma. Per rispetto agli accessorii, bisogna considerarne la quantità e la qualità. Essendo l'uomo limitato, non può volgere l'attenzione a molte cose insieme; onde nasce che per la chiarezza dee sceglier tanti accessorii, quanti può comprenderne la mente senza stancarsi. In questo pecca talora il Casa, il Guicciardini e il Bartoli, per non parlare del Bembo. Questo riesce a scapito della chiarezza, poichè la mente, non potendo attendere a tutto, si ferma su alcuni, e lascia gli altri, che rimangono come ingombro della mente. Tale è il primo periodo del Giambullari. Quando, dunque, si è necessitato a porre molti accessorii, bisogna distribuirli in due serie, e la seconda diverrà un periodo distinto, ponendo nella prima quelli che dànno il passaggio alla seconda. Se ne mostra un esempio vizioso in un periodo di Tommaso Porcacchi. La chiarezza, dunque, dell'idea principale nasce dal convenevole numero di aggiunti posti a dichiararla. Ma questi aggiunti conviene che sieno associati con l'idea principale per modo che ci sia più legame tra l'uno e l'idea principale, che tra loro stessi. Altrimenti gli accessorii saranno principali, e il principale accessorio. Così nel detto periodo del Porcacchi gli accessorii affogano l'idea principale. Di qui si scorge che le idee accessorie non debbono essere espresse con precisione, ma solo da quel lato che può far risaltare l'idea principale; e in questo caso nuoce la precisione. Così dirassi « ferro » e non « spada », « cavallo » e non « destriere », ecc. Ma non basta il numero degli accessorii per render chiaro lo stile; bisogna por mente ancora alla scelta di essi. — E dapprima le idee si associano tra loro o per successione di tempo o per coesistenza di luogo o per similitudine di qualità.

Tali sono: *fu* per *morì*, *Pireo* per *Atene*, *tigre* per *uomo crudele*. Ora gli accessorii debbono non essere usati indistintamente, ma con quella relazione che li lega all'idea principale. Più, ci sono degli accessorii importanti e de' deboli; gl'importanti debbono essere pochi, chè il numero stancherebbe l'immaginazione; i deboli debbono esser molti per supplire col numero alla debolezza. Ecco perchè il sublime ama la brevità; l'accessorio è importantissimo, altri l'indebolirebbero. Da ultimo, la collocazione di essi dev'esser tale che faccia risaltare l'idea principale, di che è un nobile esempio quel di Virgilio: *extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim flebant*. Di qui avviene che tre cose costituiscono lo stile: il numero, la scelta e la collocazione delle idee accessorie, onde nasce chiarezza e forza alla idea principale. E perciò la chiarezza e la forza sono due qualità costitutive dello stile.

Chiarezza, limpidezza, lucentezza, forza.

La lezione tredicesima concerneva la « chiarezza ».

La chiarezza si può considerare quanto alla forma e quanto al significato. I retori si sono fermati sulla prima, e questo vizio di preferir le forme alla materia l'hanno in tutti i subbietti che trattano. Osservate le loro regole, non perciò sarete chiari; ed il Blair ha torto di dire che le regole rettoriche insegnano a ben pensare: anzi il ben pensare porta al ben scrivere. La chiarezza si fonda sulla distinzione e la distinzione sull'unità, che è di somma importanza ed è stata intesa in vari modi, dai moderni in modo più largo che dagli antichi. La ragione è che ci può essere unità di legame, in forza di cui diverse cose possono essere congiunte

con un principio comune. Di qui si conosce che niuno può giudicare bene di un lavoro senza conoscere l'idea preesistente di esso, dalla quale dee dipendere l'esecuzione.

Degli accessorii e del loro legame o « unità » tratta la lezione quattordicesima, nella quale si citano, circa il collocamento, il Beccaria e il Colombo:

La chiarezza del pensiero basterebbe, se potesse nella sua essenza comunicarsi. Ma il pensiero dev'esser tradotto. E come nella traduzione non basta concepire chiaramente il senso, bisogna ancora che le espressioni siano chiare; così egualmente è pel pensiero espresso. Senonchè la chiarezza del pensiero è sempre un grado di chiarezza; ed è meno riprensibile l'oscurità della forma, che l'oscurità del pensiero. Eccone la ragione. Chi concepisce chiaramente, ma non ha la lingua per esprimere il suo pensiero, manca di forza, non di chiarezza, perchè l'idea l'esprime con più parole: e " cigola " dirà " fa rumore "; " moncherini " dirà " braccia troncate " ecc. — Ma chi oscuramente concepisce, sarà sempre oscuro, a dispetto di tutte le regole rettoriche. Quindi è falso che il ben parlare conduca al ben pensare, poichè il primo suppone il secondo.

La lezione quindicesima tratta del secondo grado della chiarezza, che è la « limpidezza », effetto della grazia, come la chiarezza è della distinzione; al qual proposito, discorrendo della grazia e del dilettevole, si dice:

Prima però si avverte che il dilettevole non vuolsi confondere col giocondo; che ci possono es-

sere oggetti tristi, che possono riuscir dilettevoli, come la tragedia. Altrimenti ne verrebbe il paradosso che ciò ch'è tristo non può essere oggetto dell'arte, estremo non men vizioso della sentenza romantica che il solo tetro è bello. L'arte sta nel presentare questi oggetti dal lato che ingenera grazia, e nel velarne le parti disgustose e orribili, purchè non fossero richieste dal soggetto, come in quel di Dante " ..... fece trombetta ".

La lezione sedicesima tratta del « terzo grado » della chiarezza, che è la « lucentezza ». « Lucente è l'oggetto che tramanda splendore, non tale però da abbagliare ». A suo fondamento sta l'eleganza (da *eligere*): « eleganza non è che ornamento della verità ». « La lucentezza nasce altresì dalla melodia, e quale allettamento della musica ». Segue nella lezione diciassettesima la trattazione del « periodo », delle sue parti o pause ad egual distanza, delle leggi dei membri e degli inizii, e delle chiuse.

Le lezioni dalla diciottesima alla ventesima trattano della « forza « (XVIII), degli « aggiunti » (XIX), e della « seconda fonte della forza » o delle « figure » (XX).

Le figure non sono maniere di dire lontane dall'uso comune, ma qualunque torno del pensiero atto a colpire l'immaginazione o il cuore: quindi il fine principale delle figure è dar forza allo stile... Le figure sono di parola o di pensiero... Avverte il Blair che non ogni linguaggio figurato è sempre passionato, e che si richiede il buon uso delle figure; e perciò dà tre regole: che le figure siano spontanee, che non siano troppo accumulate, e che procedano dall'immaginazione, non dall'imitazione.

Insiste su di ciò il Blair per il servile sistema di studii, che era ancora a quei tempi: niuno osando scostarsi dalle regole che si tenevano infallibili. Ma non nelle regole, sibbene nella natura del pensiero umano bisogna rintracciare il fondamento dell'arte... Al qual uopo si distinguono lo stato di riflessione, quello di passione, quello d'immaginazione e quello di entusiasmo.

Questa parte, appena accennata nella traccia del corso, è svolta più ampiamente nel riassunto di uno scolaro:

Lo stato di riflessione e quello d'immaginazione.

L'uomo si trova nello stato o di riflessione, o d'immaginazione, o di armonia tra le due. Ovvero intelletto e fantasia entrano in contrasto, e o il primo supera l'altra, e si hanno i lavori di scienza (dei quali non dobbiamo fare parola); o la fantasia l'intelletto, e si hanno allora tre stati: di fantasia accesa, di passione e d'entusiasmo. Sei stati, dunque, e sei stili corrispondenti.

Nello stato di riflessione, obietto di contemplazione è il vero, e perciò non si ha mira ad altro che ad esprimerlo chiaramente. Stile chiaro, dunque; e poichè strumento di esso sono le parole, queste debbono essere pure e proprie. Pura è la parola confermata nella lingua scritta dall'autorità dei buoni scrittori, nella parlata dall'uso del popolo, nella familiare dall'autorità degli scrittori e del popolo insieme. Non si debbono introdurre parole nuove se non quando sia necessario, e, in questo caso, sia traendo la parola nuova da altre lingue, sia restituendola dal disuso, sia inventandola, bisogna fare in modo che abbia una fisiono-

mia tutta italiana. Propria è la parola che conviene a un'idea e ad altre ad essa affini; precisa, quando conviene solo a quell'idea: p. es., propria è la parola " ferro ", precisa è la parola " spada ". Su questa distinzione sono fondate tutte le differenze dei sinonimi. E propria deve esser sempre la parola, ma non sempre precisa, perchè in certi casi la precisione ingenera aridità e freddezza. — Con le parole pure e proprie, e con l'arte di ben collocarle, si ottiene la chiarezza.

L'immaginazione si risveglia alla vista del piacevole e del bello; e perciò le arti belle si dicono d'immaginazione. E, in questo stato, riavendosi dagli oggetti esterni impressioni piacevoli e grate, l'immaginazione è placida e tranquilla. E la qualità dello stile è la grazia; e, per ottenerla, si ritraggono le parti belle e dilettevoli delle cose, come si vede nell'Ariosto e nel Tasso. Le parole di questo stile sono gli idiotismi, cioè la proprietà distintiva di una favella; e bisogna ben conoscere una lingua per iscrivere con grazia. La grazia è minima nei soggetti di critica, e massima in quelli comici; e, oltrepassando questo massimo, si cade nella buffoneria. E, nello scrivere grazioso, anche i suoni debbono essere gradevoli; che è ciò che i retori chiamano melodia. Più del conveniente ricercarono questa dote gli scrittori greci e latini e gl'italiani, specie il Boccaccio e i cinquecentisti: ma, per evitare codesti eccessi, bisogna adoprare la melodia solo quando produce armonia, cioè quando risponde alla natura dolce e grata dell'idea che si deve esprimere.

Nello stato di armonia tra l'intelletto e l'immaginazione questa vede i diversi aspetti delle cose e quello ne ravvisa i rapporti. Alcuni modi come: " rende alla terra tutte le sue spoglie ", " vergine bella che di sol vestita ", sono di questo stile elegante (*ab eligendo*, scegliere). L'elemento

della lingua, che produce l'eleganza, sono le frasi, perchè, dov'è frase, vi è insieme un rapporto procedente dal sapere, dal sentire, dagli usi, dall'indole, dal clima, e da tutte le altre condizioni del popolo che parla quella lingua. Delle frasi bisogna dunque non far uso sempre, ma solo quando si entra nella grazia e nell'eleganza.

Lo stato d'immaginazione accesa si ha quando l'oggetto esterno fa una rapida impressione. E lo stile cerca allora la forza, e se la procaccia con la brevità e con la scelta degli accessorii, nella lingua con l'ellissi, nella forma con l'armonia, cioè col suono che non lusinga l'orecchio come la melodia, ma dipinge le idee. In questo stile, l'astratto è espresso per somiglianza con cose fisiche, e si hanno i tropi di somiglianza detti metafore; si considerano le cose senza osservare i loro rapporti, onde si pone l'effetto per la causa, il segno per la cosa segnata, il conseguente per l'antecedente (si ricordi l'" Ei fu " del Manzoni), e si hanno così i tropi di dipendenza detti metonimie. I tropi, dunque, sono il linguaggio dell'immaginazione.

Quando la mancanza dell'oggetto produce un sentimento di dolore e insieme un desiderio di veder quell'oggetto, si sale dall'immaginazione alla passione. E qui immaginazione o ragione sono in aperto contrasto, e il mezzo di cui si vale l'immaginazione per vincere è l'amplificazione, che presenta alla mente l'oggetto con colori sempre più seducenti. Dal contrasto e dall'amplificazione nascono le figure, e al primo corrisponde la figura d'interrogazione, al secondo quella di esclamazione.

Nello stato di entusiasmo, stato sublime per l'uomo, la passione ha già trionfato della ragione; onde quel disordine e quell'uso di ardite e violente figure, che in altri stati moverebbero il riso. Lo stile di entusiasmo, dunque, non può aver luogo se non in rare occasioni.

Le lezioni dalla ventunesima alla venticinquesima, trattando dello stile, s'incontravano, come accade nei trattati di rettorica del secolo decimottavo, con quel gruppo di questioni che si dissero più propriamente « estetiche ». Così la XXI è consacrata al « gusto »; la XXII, al « sublime »; la XXIII, al « sublime scrivere »; la XXIV, al « bello »; la XXV, alle « differenze del bello ». Naturalmente, la questione che si offre prima di ogni altra è quella, tanto agitata nel secolo decimottavo, dell'assolutezza e relatività del gusto.

Le regole e il gusto.

Fondamento del giudizio è il sentimento, la ragione viene dopo: il pensare procede dal sentire. La ragione dai casi particolari sale ai principii, stabilisce la legge del gusto. La ragione investiga i casi particolari, ne distingue le qualità belle e forma gli elementi del bello. Ecco i due fondamenti della critica. Essa però ci ha recato danno in quanto si è voluto adottare la critica di altri popoli, e non la razionale. Questo frenò gli ingegni di Roma e gli rendette poco originali. Di qui si scorge che le leggi delle arti devono essere scolpite nel cuore degli artisti, ma che le regole e le osservazioni sulle arti sono succedute agli artisti, come viene rifermato anche dalla storia. Nè è punto vero che essa si oppone talora al giudizio dell'universale, poichè opere generalmente e costantemente applaudite possono talora opporsi alle regole minute della critica, ma contengono in iscambio tante bellezze che i pregi vincono i difetti. Tali sono le opere di Shakespeare.

Nelle « differenze del bello » si distingue un bello universale, un bello razionale e un bello individuale, e tre stili correlativi. E qui, a proposito del bello individuale, è quella lezione sui « temperamenti », della quale il De Sanctis parla nel frammento autobiografico, dicendo la ragione del poco incontro che trovò presso gli scolari (1).

Ma gioverà, per documentare il grado ancora basso delle cognizioni e del pensiero estetico del De Sanctis nel 1841, riferire per disteso la traccia della lezione XXIV su:

Il Bello.

Il sublime non è che una parte del bello; tutto il rimanente vien detto bello. — Ora che cosa è questo bello? Se ne è scritto assai; e molto si è fantasticato: noi però spoglieremo la materia di quanto ha di filosofico e di ricerche astratte. Abbiamo bisogno di fatti; questi accertati, possiamo, senza risalire all'origine di essi, farne l'applicazione all'arte. Ora tutti gl'individui riduconsi a specie e le specie al genere. Prima questione adunque: quante specie ci ha di bello, e queste a che genere appartengono? Che poi questo sia vero, risulta da ciò che l'impressione ricevuta dal bello è uniforme, e solo modificata secondo le specie e gl'individui. Ci ha dunque specie e genere del bello.

Cominciamo dalle specie. Il bello risulta dalla sensibilità, dalla fantasia, dal cuore, dall'intelletto: quindi tre specie di bello: sensibile, fantastico, intellettuale. Fuori di questi, non ce ne ha altri.

---

(1) Op. cit., p. 258-9.

Onde risulta il bello sensibile? — Dalla vista e dall'udito degli oggetti esterni. Ho detto vista e udito, essendo gli altri tre sensi, secondo il P. André, stupidi e grossolani; quindi, bello ottico e bello acustico. Quelli stessi che sostengono poter gli altri sensi ancora dar l'idea del bello, convengono però che per l'arte la sorgente più feconda è formata dai due primi sensi, soli o in compagnia di altri. Così " bell'odore „ suppone il solo odorato; " bei maccheroni „ solo il gusto; " bel marmo „ solo il tatto. Ciò posto, gittando gli occhi sugli oggetti esterni, noi vi possiamo scorgere il bello di figura, il bello di colore, il bello di moto, il bello di suono, il bello di azione.

La figura. Celebri sono le linee serpentine, semplice o avvolta ad un corpo, dette da Hogarth l'una della bellezza, l'altra della grazia. La regolarità nella figura pare bella in quanto tende ad un fine; ma in generale una certa varietà non lascia pur di esser bella. Tali sono gli alberi, i coni, le piramidi, i giardini all'inglese.

Il colore è una idea semplicissima, e quelli che fanno in noi più suave e delicata impressione ci riescono più belli. Così il rosso piace ai villani; il pallido è di moda. In generale, i colori naturali sono più belli, come il color delle penne, le foglie de' fiori, l'iride, ecc.

Il moto e il suono violento e disordinato producono il sublime; ma il moto e il suono suave e con ordine, il bello. Talora questi quattro belli si trovano uniti, ne sorge il bello complesso. Ne' fiori, negli alberi e negli animali ci diletta il colore, la figura, il moto e il suono. Nell'uman volto, oltre a ciò, èvvi l'espressione bella o sublime secondo la natura della passione " espressa „ dal volto. Ora queste specie di bello sensibile da qual general principio derivano? In ogni oggetto bello, per poterci piacere, senza di che non ci è bello, si richiede:

1. una quantità di sensazioni; 2. che tutte sieno piacevoli; 3. che cospirino a un punto per modo che non si contrastino a vicenda. Da queste tre condizioni si scorge che l'unità nella varietà è il principio regolatore del bello sensibile.

Passiamo al bello fantastico. La fantasia ha per oggetto di assimilare l'individuo all'oggetto, aggiungendo ad esso gli accessorii, che essa gli suggerisce. Quando il bello è accompagnato da circostanze o indifferenti o dispiacevoli, l'individuo le separa dall'oggetto, e ve ne aggiunge altre piacevoli. Il suo fondamento è nel bello sensibile; ma come talora la fantasia suole trascorrere, così fantastico n'è detto l'abuso, e questo bello dirassi piuttosto bello di fantasia; e neppure " poetico ", non essendo esclusivo del poeta. I tropi e le figure hanno tutte per fondamento il bello fantastico. Il bello di similitudine o diversità si riduce pure a questo. Un quadro può esser bello in sè; ma sarà deforme se non è simile all'originale. Di qui ne viene che il brutto può formare oggetto di bello fantastico, quando cioè vien dipinto con accessorii convenienti, e si ha così una bella descrizione di un oggetto brutto. Il fondamento del bello fantastico è il bello sensibile, e perciò pure l'unità nella varietà. Difatti non possiamo dipingere cose astratte che sensibilmente.

Veniamo al bello morale. Il bello fa diversa impressione secondo la disposizione del cuore, e perciò secondo le umane passioni. Ci ha però un bello morale assoluto, risultante da azioni capaci di destare affetti belli. L'affetto, quando è nobile, tiene del sublime; quando è buono, tiene del bello. Tutte le passioni dolci sono tali, come la compassione, il dolore, la pietà, l'amicizia, la bontà ecc. Queste però, giunte all'ultimo grado, diventano sublimi, come l'amicizia di Oreste e Pilade, il dolore di Guido Cavalcanti ecc.: ora il fondamento del

bello in esse è il buono. Una " bella azione „ val quanto una " buona azione „. Il bello d'azione produce sempre il bello o il sublime morale. Il suo fondamento è il bello sensibile, al quale si riattacca. La passione in sè stessa è fredda: sono gli accessorii sensibili, che la rendono bella.

3. Passiamo al bello morale, sviluppandone il poco che se n'è detto. La sede delle cose morali è il cuore, dove stannosi le passioni. Esso è relativo, risultante dalle disposizioni intellettuali; è assoluto, procedente dall'indole delle passioni virtuose o viziose. La virtù o il vizio ne costituiscono il bello o il brutto. Il sentimento della virtù par che abbia un'affinità col bello sensibile: benigno riguardo forse di Dio, che ha voluto disporci alla virtù per sentimento. Questo bello diviene sublime, quando giunge la passione al grado estremo, come nel caso di Damone e Pizia, e del dolore di Ugolino e di Cavalcanti, opposto e del dolore " bello „ di Francesca. Il fondamento di questo bello è la varietà delle azioni tendenti a produrre un affetto. Lo scopo è la formazione del costume. Ecco perchè si è creduto che lo scopo dell'arte fosse l'utile. Si è impugnato questo principio, come se l'utile non fosse pur bello morale. La differenza de' due sistemi si è che gli antichi negavano potere il bello sensibile o fantastico essere oggetto dell'arte, ma li consideravano mezzi, e fine ponevano il bello morale; laddove i moderni pongono per fine qualunque bello. Ancorchè l'uomo fosse vizioso, deve scriver virtuosamente per esser letto. Il bello morale è accresciuto dal bello di espressione.

Il bello intellettuale o di perfezione appartiene alla facoltà meditativa. L'intelletto non è come il gusto; questo va pe' particolari senza sintetizzare, quello sintetizza sempre; per questo, ogni parte è bella; per quello, solo è bella in quanto concorre al tutto. Esempio di Olindo e Sofronia, e della

descrizione delle schiere che il Tasso introdusse nella *Gerusalemme conquistata*. Esempio del macchinismo dell'orologio. Esempio di Socrate, della fibbia di argento, disdicente al filosofo. In letteratura il bello intellettuale è rigorosamente richiesto, avendo per fondamento la varietà dei mezzi, conducenti alla unità del pensiero.

Questi quattro belli sono universali e particolari. Tutti hanno sensibilità, fantasia, cuore e intelletto, ma non tutti nello stesso grado; avendo stabilito varietà di gusto, ne nasce varietà di bello. L'investigazione, che rimane a fare, riguarda l'ingegno. Volendo imitare il bello, l'universale si può da tutti, il particolare no; altrimenti, l'imitazione sarebbe non libera. Qual è dunque il bello nazionale e individuale? Ciò si scorge gettando un occhio sulla letteratura de' popoli e applicando i principii agli scrittori italiani.

Cenni di storia generale della letteratura.

Con la considerazione di quella delle « differenze del bello », che è il « bello nazionale » (lez. XXVI), si passava a un terreno sul quale il De Sanctis si moveva con maggiore libertà: a un primo abbozzo, cioè, di storia universale della letteratura. La lezione XXVII tratta degli « scrittori greci »; la XXVIII, degli « scrittori latini »; la XXX (la XXIX manca) della « forma dell'antico e nuovo Testamento »; la XXXI, dello « sviluppo della letteratura nel medioevo »; la XXXII, dello « sviluppo della letteratura italiana ». Da questo punto in poi, la traccia del corso, divisa per lezioni, ci abbandona, e bisogna ricostruire

il séguito coi riassunti degli scolari. Rechiamo come ultimo saggio della traccia, di cui ci siamo valsi finora, la lezione XXX: « Forma dell'antico e nuovo Testamento ».

Delle forme speciali, onde sono rivestiti i concetti della Bibbia, è da notare anzitutto il proverbio, ch'è l'espressione del divino *fiat*. Le lingue primitive si risolvono negli aforismi, ne' distici de' Joni, e ne' proverbi è la prima forma che esse prendono; tale è pure il distico del sanscrito. Il proverbio ebraico però è libero da misura, ed irregolare nella costruzione de' pensieri. Che se i pensieri corrispondono simmetricamente e si ha un ritmico movimento di parole e d'immagini, abbiamo il parallelismo, come ne' salmi e ne' cantici, in cui si corrispondono i singoli versi e le parti del tutto, divise in istrofe e antistrofe o conchiusioni. Un severo metro non è questo, ma una semplice e libera forma originale del poetico movimento. E certo, di tutte le forme artificiali de' Greci, loro non convengono nè le forme drammatiche, nè i concetti dell'epopea, nè le rettoriche escogitazioni, nè i trovati della filosofia; ma solo la lirica, ovvero la poesia dell'ispirazione, di cui i canti più sublimi sono da rinvenir nella Bibbia. Ciò che genera la distinzione si è, che in essa giammai la forma non prevale al pensiero; non ornamento, non arte, ma una inarrivabile semplicità, congiunta con una profetica profondità. Nel parallelismo noi veggiamo l'anima signoreggiata dalla ispirazione; ma nella visione essa è in estasi o rapita, e passivamente sottoposta all'influsso divino. Parecchie parti sono composte di visioni, e della visione si vede lo spirito dappertutto. Ma poichè l'eterna verità non si conosce che per rivelazione, le dottrine sono velate con parole e con immagini simboliche; di qui lo spirito allegorico che vi predomina. Come tutto è prenunzio

del Cristianesimo, così tutto vi si riferisce, ed anche i fatti sono ammantati di una veste simbolica. Su questi principii sono fondate le tre specie d'interpretazioni: letterale, allegorica, e mistica o secondo l'anima. Così potremo avere innanzi completamente lo spirito e la veste della Scrittura in tutta la sua chiarezza.

I Greci ci porsero esempli in ogni arte o scienza; i Romani costituiscono il passaggio dal mondo antico al moderno; le tradizioni e gli usi del medioevo ne formano il tempo eroico; ma l'intelletto artistico e l'acutezza greca, la maniera e la cognizione delle cose umane de' Romani, e il senso profondo e profetico degli Ebrei, non furono condotti ad unità e ad un tutto compiuto se non nell'Evangelo. Esso è il compimento dell'antico Testamento; ne' quattro Evangeli ci si fa chiaro quel mistero del divino amore, che in Salomone, ne' Salmi e ne' Profeti ci viene con tante allegorie rappresentato. La rivelazione, la storia simbolica e la simbolica dottrina del Verbo si trovano quivi chiarite. Gli Atti apostolici sono indiretti alla Chiesa, mostrandocene l'origine, l'ordinamento, il progresso; le epistole ci presentano il loro mutuo operare con tutto amore; e l'Apocalisse, spingendosi nella fine de' secoli, forma l'ultimo anello di una catena che comincia dall'origine dei secoli. Se guardiamo alla semplicità della forma, esso è il libro del popolo, ed ebbe perciò una influenza massima nel mondo. Vi predomina pure l'allegoria, ma di una speciale maniera, detta parabola. Se il proverbio è l'espressione del *fiat*, cioè del divino volere nella più semplice esposizione, la parabola è parola di Dio, rivestita d'immagini non astratte, non simboliche, non poetiche, ma popolaresche e domestiche, e dalla realtà della vita trasportate alla significazione di celesti dottrine. Questa semplicità era la veste più conveniente per la divina

sublimità; e ben lo mostrano gl'imitatori della Bibbia,. da Dante fino a Monti; ben lo riconobbe lo stesso pagano Longino.

Dopo la decadenza della letteratura latina e la barbarie medievale, si viene a considerare la nuova letteratura italiana: l'epica in Dante, l'amore nel Petrarca, la politica in Dino Compagni (qui dovette forse aver luogo quella lezione sul Compagni, che ci è serbata nelle pagine relative della *Storia della letteratura*), il miscuglio dell'antico e del medievale e l'amor sensuale nel Boccaccio. Al medioevo, età della fantasia, era contrapposto il secolo decimosesto, dal quale cominciava l'età della ragione: e gli appunti ci mostrano che il De Sanctis toccò della reazione della letteratura volgare (Pulci, Poliziano, Boiardo) contro l'umanistica; e poi del Bembo e dell'imitazione petrarchesca (Casa, Caro, ecc.). Più ampiamente dovè occuparsi dell'Ariosto, il cui poema gli pareva che in Ruggiero esponesse il lato serio e in Orlando il lato comico della cavalleria, e la forma di esso, così perfettamente armonica col pensiero, paragonava a quella di Sofocle nella letteratura antica. Toccava poi degli altri epici, del Trissino, del Camoens, e più ampiamente del Tasso:

Il Tasso e la *Gerusalemme*.

Il Tasso tentò un poema cavalleresco, il *Rinaldo*, e poi uno religioso sulla creazione del mondo. L'elemento cavalleresco e religioso sono riuniti nella

Gerusalemme. Esposizione di questo poema. " Goffredo riunisce il consiglio di Raimondo ed il valore di Tancredi e di Rinaldo. Sotto l'aspetto religioso, la sua indole è perfetta; ma non si può negare che egli è stato dipinto in un modo troppo astratto ed ideale. È troppo perfetto per dirsi poetico. Raimondo è molto al disotto del Nestore greco: egli poco opera col consiglio: e si può dire che sia in ogni cosa l'eco di Goffredo. Rinaldo è invenzione tutta del poeta, che ha voluto in lui rappresentarci l'Achille omerico. Pure, per la parte eroica, Rinaldo è molto al disotto di Achille. E primamente egli, al canto quarto, scomparisce, e non ritorna che al diciottesimo, quando poco rimane da fare. Il poeta ha cercato di superare questa difficoltà, mettendo una rivalità tra Rinaldo e gli amanti di Armida; ma, pel poco spazio che gli avanza, non ha potuto sviluppare bene questo punto; oltre a ciò, l'avversario di Achille è ben determinato, e la morte di Patroclo accende la lotta a morte tra i due, e non può dirsi lo stesso di Solimano, rivale di Rinaldo. Questi due non si sono mai veduti; mai non han combattuto insieme. Sveno è ucciso da Solimano, ma niun paragone può essere tra Sveno e Patroclo. Da ultimo, l'aspettazione, che suscita Achille, è immensa; la vista delle sole sue armi basta a far fuggire i Troiani; là dove di Rinaldo nulla è l'aspettazione, ed i nemici non se ne danno punto pensiero. Per tutte queste ragioni sembra che sia debole la parte eroica di Rinaldo: il che è però supplito dalla parte amorosa; ed invero il nome di Rinaldo non ci risveglia Solimano, ma bene Armida. Passando a Tancredi, il contrasto suo con Argante è assai ben sostenuto; ed in questo modo soltanto riluce la parte eroica di lui, trovandosi egli nel resto oscurato or da Goffredo ed or da Rinaldo. Tancredi è l'ideale della parte amorosa; e prima Clorinda, di poi Erminia ne promuovono il pieno

sviluppo. Clorinda è un personaggio troppo perfetto; la sua conversione è precipitata, i suoi affetti sono ignorati. Non per tanto la sua morte è così teneramente immaginata, che per questo solo diviene interessante. Ma la predilezione del lettore si volge ad Erminia; e con molta arte il poeta ci fa presagire il trionfo di costei. Il difetto della parte amorosa è nell'essere troppo generale; e si vuol riprendere il Tasso ch'egli abbia nel suo poema rappresentato sè stesso piuttosto che i tempi suoi „. Esame della lingua, dello stile, dell'ottava del Tasso. " Gli effetti di questa forma furono dannosi per la poesia italiana, come si vide nel Guarini e, più tardi, nel Marino „.

Tutto il resto del corso era dedicato alle considerazioni delle varie letterature moderne o « scuole letterarie ». E cominciava con queste considerazioni generali sulla scuola italiana, di cui aveva rapidamente tracciata la storia:

La scuola italiana.

Per dare uno sguardo d'insieme sulla scuola italiana, rappresentata da questi grandi poeti, è mestieri prima determinare qual potere abbia avuto sopra di essa l'elemento greco e latino, ossia l'elemento antico. In ogni letteratura ci è un elemento generale od immutabile, e un elemento speciale e mutabile secondo le differenti società. La rappresentazione del passato e del futuro è l'elemento della prima specie, che è comune a tutte le letterature, e che, avendo origine nel cuore dell'uomo, non s'imita, ma si crea. La rappresentazione di questi due tempi avviene sotto la forma del presente, il quale non può da sè essere scopo della letteratura, ma è come un velo di cui si copre la

ricordanza del passato e la speranza dell'avvenire. Or di qui si scorge che il passato e il futuro costituiscono l'essenza, il presente la forma della letteratura; e che però le differenze tra le letterature non sono di essenza, ma di forma. L'elemento del presente si risolve nell'elemento politico, intellettuale, morale e religioso; e questa parte, essendo propria di ciascuna nazione, non si può senza danno imitare. Nella scuola italiana questi elementi hanno avuto grande potere; ma vi è stata assai dannosa l'imitazione della forma, come è avvenuto nella prosa italiana; la quale non si vede al tutto libera dalla maniera del Boccaccio fuor che nel solo Machiavelli, quantunque nobile e grave si mostri presso il Casa ed il Guicciardini, e disinvolta e leggiadra presso il Caro, il Firenzuola ed il Gelli. Ora, esaminando gli elementi presso i nostri quattro poeti, non si trovano essi riuniti che solo in Dante e nel Petrarca. Il primo si spinge nel passato più remoto, dipingendoci in tutta la sua verità la storia del cuore umano, e, purgando l'uomo, lo conduce per tutti i gradi della speranza fino alla glorificazione, sicchè si vede in lui mirabilmente congiunto il passato col futuro; e questa idea vien manifestata sotto la forma del presente, come si vedrà esaminando a parte a parte i quattro elementi testè detti. Nel Petrarca, l'amore è dipinto in tutta la sua profondità e mirabilmente egli unisce la ricordanza al desiderio amoroso; e quantunque sia preponderante il primo elemento, pur basterebbe a legarlo col futuro quel divino sonetto, nel quale egli imagina di veder Laura in cielo. L'Ariosto è il poeta del presente: egli nè si spinge negli inviluppi del cuore umano, nè si dà pensiero dell'avvenire, ma ci descrive la vita secondo la sua esterna apparizione, e però la sua forma è sempre gaia, festevole e serena. Il Tasso non ci ha dipinto storicamente il passato; ma per la parte ideale può

dirsi il poeta della speranza: presso gli stranieri, Calderón ha dipinto l'uomo nella sua glorificazione; egli fuggevolmente ci descrive la vita e si affretta sempre a dissolverla, facendo dalle pene e dalle miserie erompere un amoroso sentimento, che innalza a Dio. Shakespeare, per contrario, ci rappresenta in tutta la spaventosa realtà la vita umana; entra nei più profondi abissi del cuore, ci presenta gl'inviluppi e contrasti degli affetti; insomma, ci pone sott'occhio l'enigma dell'esistenza senza risolverlo: egli è stato detto il poeta delle ricordanze, e Calderón il poeta delle speranze. La via, che entrambi essi hanno tenuta, li rende diversi dalla scuola italiana; perchè essi dagli individui, dalle tradizioni, dalle memorie, dai casi particolari, traggono e sviluppano i due elementi universali; laddove gli Italiani prima concepiscono l'universale ed indi scendono agl'individui come per farne l'applicazione; perciò la scuola italiana è stata detta allegorica o simbolica. Lo Spenser nel suo poema *La regina delle fate* ha emulato, ma non raggiunto, l'Ariosto; ed il Milton, se per la forma va a paro col Tasso, rispetto all'invenzione è vinto da lui; perocchè quel presentarci l'uomo caduto, ma non rigenerato, offre un quadro poetico imperfetto. Sembra adunque che il Milton ci mostri l'uomo nella sua originaria grandezza e nella sua caduta, come Eschilo fra i greci; Shakespeare, l'uomo in tutto il reale della vita; Calderón, nella sua alta destinazione, presentandoci così tutti e tre un'invenzione imperfetta; e che il solo Dante giganteggi tra essi, come colui che ha saputo concepire una storia poetica e compiuta dell'uomo.

Più larga trattazione era data alla scuola francese, differente affatto dalle tre delle quali si era discorso innanzi:

La scuola francese.

Si prendevano le mosse dal Richelieu e dall'Accademia: si notava nella tragedia francese la rappresentazione dei personaggi antichi in costume francese e la rettorica delle passioni. " Da questi difetti andò esente la commedia, che fu tutta nazionale col Molière. Anche nella tragedia si ebbero eccezioni: il *Cid* del Corneille, in cui l'impeto lirico giunge al sommo; l'*Athalie* del Racine, nella quale sono felicemente introdotti i cori alla maniera greca; e l'*Alzire* del Voltaire, nella quale dai dolori sorge la luce, come nel Calderón e che è la prima tragedia francese romantica. Ma il Voltaire, se per l'arte appartiene ancora al secolo di Luigi XIV, pel pensiero appartiene all'epoca seguente. Un mutamento radicale accadde nel pensiero, movendo da Bacone, Cartesio e Grozio, e dai loro principii: l'esperienza, il dubbio e la ragione, la società o la natura. Questi principii stabilirono la tendenza psicologica della nuova filosofia, e di essi giovandosi, il Bayle sparse per tutto il dubbio e l'ironia e aprì la via ai negatori del secolo seguente. Uomini saggi tentarono opporsi a questa falsa direzione del pensiero: il Bossuet, col suo spirito religioso, non molle come quello del Fénelon ma energico, e il Leibniz, da filosofo, che non attaccò direttamente quei nuovi principii, ma da esperto politico e cortigiano quale egli era, procurò schivarne le conseguenze estreme. Ma in Francia, intanto, s'introduceva la filosofia lockiana, e tutto fu ridotto al senso e all'esperienza. Si giunse così fino al materialismo del Diderot e dell'Elvezio. Il Rousseau, per supplire al principio religioso e sociale che era stato distrutto, stabilì il principio della " natura ".

Gli effetti di questa filosofia modificarono profondamente la letteratura, che acquistò due nuovi elementi: l'elemento filosofico e quello del « presente »:

I nuovi elementi nella letteratura.

Elemento filosofico. Nella letteratura antica il pensare fu separato dal sentire, eccettuato nel solo Dante, il quale tentò di rappresentare poeticamente la filosofia dei suoi tempi; ma lo scolasticismo è eminentemente prosaico, e si richiedeva quell'altissimo ingegno per rivestire d'immagini sensibili le morte astrazioni della scuola. Ma nella nuova letteratura avvenne l'opposto; perocchè non solo la filosofia s'incorporò con la letteratura, ma le lettere divennero mezzo ed istrumento per rendere la filosofia popolare. Da ciò seguì che l'elemento filosofico a poco a poco distrusse la poesia: il che accadde in modo diverso presso i francesi e gl'inglesi. La filosofia francese dei sensi si estese per tutta l'Europa: in Prussia, in Germania, in Italia; ma in questi paesi non fu che pretta imitazione, e la scuola sensuale fu rigorosamente francese. Presso gl'inglesi, dagli stessi principii nacque lo scetticismo, rappresentato da Hume; e si sarebbe giunti anche colà fino all'ateismo, se Adamo Smith non avesse opposto il principio della felicità nazionale; sicchè, per opera sua, la filosofia ateistica non si sparse fra il popolo come in Francia. Ora negli scrittori inglesi le lettere non sono che un mezzo di rappresentare il loro pensare individuale; e quindi vennero le epistole morali, dove non ci è di poetico altro che la forma. In Francia s'introdussero pure le epistole morali per opera del Voltaire; ma, per diffondere lo spirito filosofico, con mal consiglio si adoperò la drammatica, e, oltre alle de-

clamazioni rettoriche che si leggono nelle migliori tragedie del Voltaire, sorsero allora le commedie filosofiche del Diderot e di altri. Così la poesia veniva meno a poco a poco, finchè, perdutasi nelle « poesie fuggitive „ (nelle quali fu inimitabile il Voltaire), finì come in Grecia. Nella prosa accadde altrimenti, perchè la scuola francese ebbe grandi scrittori, Voltaire, Buffon, Rousseau. Ma l'elemento filosofico predominò anche in essa: nelle storie al modo di Voltaire, nelle storie dell'umanità, nelle memorie, nelle confessioni, nelle biografie, e finalmente nel romanzo filosofico. E l'Inghilterra, oltre il Robertson, ebbe allora l'Hume, che rappresenta la scuola inglese, e il Gibbon, che rappresenta la francese. In queste storie, la parte artistica cede del tutto alla scientifica.

Elemento del « presente „: dominante nella nuova letteratura, perchè, essendo sensuale la filosofia, gli sguardi si arrestavano alle apparenze e all'esteriorità della vita. Codesta rappresentazione può diventar poetica quando è rievocazione del passato, come nell'Ariosto, e come, in Inghilterra, in Walter Scott, che ritrae i tempi cavallereschi della Scozia e fu detto l'Ariosto inglese. Ma in Francia fu veramente il presente circoscritto alla vita reale, come ne fan fede e i giornali e le biografie; e però s'introdussero le descrizioni della natura divinizzata e i minuti particolari, che riescono sazievoli. Che se un alto animo, per sua mala ventura infangato in questa filosofia, voglia rappresentare questa vita sensuale, egli non si terrà già contento alla nuda apparizione del presente, ma, penetrando nei più segreti nascondigli del cuore umano, darà l'immagine della vita reale; e poichè questa non è legata colla speranza dell'avvenire, la sua poesia sarà di bestemmia e di disperazione. Tale è l'elemento, che, delineato a grandi tratti dallo Shakespeare, viene rappresentato da lord Byron e dal

Leopardi. Da ultimo, essendo scosso ogni principio intellettuale e morale, questa letteratura è difettosa per una cotale licenza che si vede e nella lingua e nello stile, e nell'invenzione; e perchè il presente, com'è detto, è lo scopo di essa e lo spirito filosofico vi ha tanta parte, ne viene che all'ideale ed al bello, fini di ogni letteratura, essa ha già sostituiti il reale ed il vero.

Dopo un breve cenno sulla letteratura tedesca nella sua relazione con la francese e l'inglese, si tornava sulla letteratura italiana per aggiungere all'esame già fatto della lirica e dell'epica quello della drammatica: ossia delle tragedie cinquecentesche imitate dall'antico, dei drammi pastorali rappresentanti una stazionaria innocenza, e via via fino al Metastasio, all'Alfieri e al Goldoni.

Il dramma in Italia.

I difetti, che al Metastasio addebita lo Schlegel, tornano tutti a sua lode: egli non ritrae profondamente gli affetti, perchè i suoi drammi si appoggiano alla musica; i suoi personaggi non sono reali ma ideali, come si conviene alla poesia e alla tragedia. E bisogna tener conto, nel censurare le figure dei confidenti, i duetti, i monologhi, ecc., che egli era forzato dalle richieste dei compositori di musica; di che si duole nelle sue lettere. Nell'idea dei suoi drammi trionfa, come nel Calderón, il futuro, la virtù. La forma invece appartiene rigorosamente al " presente „ e vi predomina l'elemento amoroso, e nella trattazione di esso il Metastasio si avvicina piuttosto al Petrarca e al Tasso che all'Ariosto, ed è tutto lirico. Con una lingua di estrema povertà, egli riesce ad ottenere una forma

soavissima. « Si può dire che il Metastasio sia l'ultimo grande poeta della maniera del Petrarca, e che si riattacca al Tasso ». — L'elemento costitutivo dell'Alfieri è il passato: debole è in lui l'elemento religioso e intellettuale, predominante il politico e il morale. Anche l'Alfieri è da difendere contro lo Schlegel. Si dice che egli non abbia reso individuale il suo concetto; che i suoi personaggi sono semplici astrazioni; che i costumi non sono ritratti storicamente e che l'indole dei suoi personaggi è falsa ed uniforme. Da ciò si vede che l'Alfieri mira all'ideale, laddove lo Schlegel guarda al reale. Nel terrore e nella pietà, Alfieri è eccellente: del suo stile modello è Dante. Egli costituì quella scuola che all'imitazione straniera oppone il sentire individuale e nazionale, alla maniera molle e artificiosa oppone Dante, e alla lingua corrotta la lingua pura del Trecento. — La commedia del Goldoni è ragguardevole per la verisimiglianza del disegno. E sebbene egli sia stato biasimato per aver mostrato talvolta storte idee in fatto di costume, e sebbene non possa negarsi che talvolta trascorra in equivoci poco onesti e scherzi grossolani, non per tanto le sue commedie respirano la più pura morale, e alcune volte conseguono lo scopo morale col movere gli affetti, imitando la commedia commovente o lagrimosa. Nè ritrae solo i caratteri, ma maestrevolmente le varie condizioni sociali. La fretta del comporre introdusse imperfezioni nelle sue opere; e principale suo difetto è poi l'impurità della lingua.

Da questo esame si veniva alle vicende ultime della scuola ossia della letteratura italiana:

La letteratura italiana moderna e il contrasto di classicismo e romanticismo.

Dopo l'Alfieri e il Goldoni, la differenza delle scuole passò dalle parole alle idee; perchè allora la scuola tedesca introduceva la distinzione di classico e romantico. La scuola classica in Italia venne rappresentata, non solo dall'Alfieri, ma anche dal Parini, dal Varano e dal Monti, i quali annodarono la lirica moderna all'antica, e, come Alfieri, si volsero a Dante. Così la poesia dantesca trionfava nella tragedia e nella lirica, e, potrebbe dirsi, anche nell'epica, se si voglia tener conto degli incompiuti saggi che ne dette il Monti. Tutti codesti poeti sono eminentemente classici e per l'invenzione e per la forma; e ognun sa quanta resistenza oppose il Monti all'introduzione del romanticismo. Per ciò che si attiene alla prosa, la didascalica aveva perduta ogni forma; per modo che neppure ora si è ancora giunti ad eguagliare in essa i cinquecentisti: le opere del Colombo, del Costa e di altri, comechè leggiadre e pulite, non sono che una mera continuazione di quelle del Caro, e dei loro imitatori, quali il Gravina e lo Zanotti. La prosa oratoria e la storica, invece, hanno ricevuto grande perfezione per opera del Giordani e del Botta. Il Giordani si può dire il primo oratore d'Italia; perocchè tra gli antichi solo il Segneri ha vero merito, e neppur sempre, chè spesso tiene più del retore che dell'oratore; e, quanto al Casa, egli ha piuttosto forma che invenzione oratoria. Uno stile propriamente oratorio noi non lo troviamo che nel Giordani. E se l'orazione funebre è il più alto genere di prosa, bene le si conviene quella stupenda perfezione che il Giordani ha data al suo stile.

Niuno ha saputo essere tanto artificiato, e nondimeno parer tanto spontaneo e naturale; nè la grazia e l'eleganza si son mai trovate con tant'arte congiunte. Perchè questa perfezione non traboccasse nel vizio, era mestieri del purissimo gusto del Giordani. Rispetto all'invenzione, quantunque non vi si trovi concitata veemenza, pure il senso patriottico e morale, che spira dalle sue scritture, tiene maravigliosamente alto il cuore. Quanto alla storia, si sa che il Guicciardini ed il Machiavelli, i due sommi storici del Cinquecento, furono al tutto positivi, o negativi che vogliano chiamarsi. Il Botta, seguitando la loro maniera, è da considerare a un tempo come patriottico e morale; e perciò, come il Giordani ha supplito alla parte oratoria, così la parte storica si trova compiuta nel Botta. Il suo stile è tutto caldo ed animato, quale si richiede in colui che non s'indirizza solo all'intelletto, come fece il Guicciardini (e dopo lui la scuola inglese), nè solo al cuore per infiammarlo di quegli affetti, onde lo scrittore è compreso: il Botta ama immensamente l'Italia e si duole delle sue sciagure, ed a quando a quando cerca scuotere gl'italiani dal vergognoso letargo, con parole che o egli mette in bocca di alcuni personaggi o dice in nome proprio. Egli non si lascia abbagliare dalle splendide apparenze; e non solo non si compiace, come molti storici pur fanno, in descrivere scene di sangue e d'orrore, ma par quasi che faccia ogni opera di raddolcirle con narrazioni pietose. Di che si vede che il Giordani ed il Botta appartengono rigorosamente alla scuola classica per l'invenzione, lo stile e la lingua.

Intanto, le due scuole, che combattevano in Alemagna, si erano trapiantate in Francia, dell'Ideale l'una, l'altra del Reale; la prima detta classica, romantica la seconda. La prima rimproverava alla seconda la mancanza totale di elementi universali,

senza i quali non può aversi durevole poesia; per contrario, questa rimproverava a quella la dipintura di una vita ideale, che non esiste nè esisterà giammai. Di che si vede la classica essere imputata di falsità nella forma; la romantica, di falsità nell'invenzione. Ora in Italia il Manzoni cercò di riunire l'invenzione classica con la forma romantica; il che tentò in tutte le sue opere. E poichè gli elementi, di cui s'imputa la mancanza ai romantici, sol riguardano lo scopo morale e religioso, il Manzoni, primo in Italia, tentò di mettere in armonia la religione con la filosofia, separate fin dal Seicento; ed a questo fine compose l'opera della *Morale cattolica*, adempiendo in Italia quello che in Francia operarono Chateaubriand, Bonald, De Maistre. E quel che pensò come filosofo, eseguì come artista. Nei suoi Inni sacri, la Religione è rappresentata come carità operosa a pro degli uomini; il che si scorge nel *Natale*, nella *Pentecoste*, nell'*Inno a Maria*. Nel *Cinque maggio* riannoda, col mezzo della speranza, il futuro col passato, riferendo questo nesso al maggior personaggio storico de' nostri tempi. Nelle tragedie, l'elemento patriottico è sviluppato in alto grado; e in tutta la lirica italiana non ci ha che pochi esempi di quello slancio e di quel rapimento, che si sentono nei suoi cori. Nelle tragedie, fa ricorso alla forma storica, la quale è in esse in tal modo preponderante da distruggere l'interesse complessivo, che dovrebbe risultare dall'efficacia di tutte le parti. Ma ne' *Promessi sposi* egli ha dato un compiuto sviluppo alle sue idee. Fintanto che Lucia non viene in potere dell'Innominato, il vizio è trionfante, ed il personaggio ad esso contrastante, il buon padre Cristoforo, è mandato lontano. Da quel punto in poi, la virtù, rappresentata dal padre Cristoforo e dal cardinal Borromeo, trionfa; e de' due personaggi viziosi uno è punito, l'altro si converte. Il fatto principale è ideale; e

ideale è altresì l'indole di Lucia. Nell'episodio di Ludovico, nella conversione dell'Innominato, ed in tutta la descrizione della peste, viene svolto l'elemento religioso nella sua pienezza; e, quanto alla conversione, è questa una situazione affatto nuova, e mirabilmente descritta. A ciò si aggiugne che il Manzoni ad arte ha scelto per protagonisti due personaggi oscuri per offendere il meno che fosse possibile la storia. Lo stile non aggiunge alla perfezione nè del Giordani nè del Botta; pure è di una maravigliosa efficacia ed evidenza, comechè non sempre eguale.

Qui, osservandosi che « il Manzoni era tenuto classico e romantico a un tempo dalle due contrarie scuole », si entra ad esaminare la differenza di classicismo e romanticismo. Questo esame, in uno dei sunti che ho innanzi, è preceduto da un breve compendio di cose già sparsamente dette nelle lezioni sulle forme del bello, e che giova riprodurre, anche perchè mostrano come, secondo i diversi raccoglitori, l'una o l'altra parte delle idee esposte dal De Sanctis venisse nei quaderni tralasciata:

La questione del classicismo e del romanticismo.

Tre sono le fonti delle differenze dello stile: individuali, sociali e universali, poichè triplice è la nostra vita, come individui, cittadini e uomini. Questi tre elementi talvolta si trovano in armonia, tal'altra predomina uno di essi, tal'altra ancora sono in contrasto.

Cominciando dalle differenze universali, s'incontra subito quella di antico e di moderno. La civiltà antica — la greca, che trionfò della persiana e in genere dell'orientale, e fu poi accolta ed estesa dai romani — ci presenta in religione il politeismo, cioè per ogni oggetto un dio; la qual cosa abbelliva assai la natura; in morale, la scarsa importanza della famiglia (fondata piuttosto sul timore che sull'amore), e la grande importanza e il fiorire della vita pubblica, onde i sentimenti di gloria, di virtù pubblica, di amor di patria che riempiono l'antica letteratura; nel campo mentale, la scarsa importanza della scienza e della filosofia, sebbene l'antichità avesse prodotto eccellenti filosofi, che per altro formarono delle sètte e non impressero il loro carattere sul popolo; — nel campo politico, la democrazia e il fiorire dell'oratoria, che ha gran potere sul popolo, del quale colpisce l'immaginazione.

Nel medioevo, accaddero profonde mutazioni in tre di questi campi. Alla religione antica, anzitutto, successe una religione, che apriva l'abisso tra i sensi e l'anima; alla morale pubblica antica, che fu affatto spenta, successe uno svolgimento inaspettato del sentimento di famiglia, e la donna fu innalzata e divenne obietto quasi di culto; alla democrazia antica, l'anarchia, la violenza, il feudalismo; e ogni oratoria sparì, perchè non c'era da esercitare potere di parola e da far sentire voci di ragione. Nonostante queste mutazioni, elementi antichi sopravanzarono, come si vede dall'uso che della mitologia fecero i poeti e dai sogni del Petrarca e del Machiavelli; e cagione di ciò fu il persistere del sistema intellettuale antico, che legava gli animi alle altre parti dell'antica civiltà. Una nuova civiltà non può sorgere se non con un nuovo sistema intellettuale; e perciò la civiltà moderna sorse veramente dopo i tempi di Bacone.

In Italia, Dante e Petrarca tentano di rendere poetiche le dottrine, l'uno di Aristotele, l'altro di Platone. L'elemento morale e politico fu rappresentato da Dante, con la sua aspra rampogna, e dall'Ariosto, con la sua amabile derisione. L'elemento religioso, da Dante, come soggetto principale, e dal Tasso, come accessorio; ma Dante stesso ricorse a invenzioni pagane, e in lui l'elemento umano, che dovrebbe essere accessorio, finisce col soverchiare quello religioso: il Tasso ricorse, per sorreggere l'elemento religioso, alla magia. Da tutto ciò si vede, che la scuola italiana fu scuola di passaggio dalla civiltà antica alla moderna.

Gli elementi della nuova civiltà sorsero con Cartesio, che rovesciò il principio di autorità, con Bacone, che proclamò quello dell'esperienza, con Grozio, che pose a fondamento morale, non più la fede religiosa, ma la società. Principii estremi, che produssero esagerazioni, come accade sempre al cominciare di una nuova civiltà; e già gli eccessi della ragione, scompagnata dalla fede, venivano temperati da uomini come il Bossuet in Francia e il Leibniz in Germania. Intanto, l'elemento filosofico si andò sempre più divulgando, e all'impero dell'arte successe quello della scienza, anche presso coloro che difesero la fede; e la morale e la politica, la cui espressione ultima è la storia, divennero anch'esse scientifiche, e l'immaginazione dovè circoscriversi nel reale e nel positivo, abbandonando l'ideale. Sicchè, carattere della civiltà antica fu l'arte; della moderna è la scienza.

Questa differenza fra l'antico e il moderno fu avvertita pel primo dallo Schiller, che attribuì agli antichi la spontaneità, ai moderni la sentimentalità, e notò che gli italiani e i francesi, sebbene moderni, seguirono l'indirizzo antico. Così si ebbe la divisione delle due scuole, l'antica denominata classica, e la moderna, romantica. Il problema

che ora sorge è: — Questa differenza tra antico e moderno, classico e romantico, è di essenza o di forma? Se di essenza, la distinzione fatta condurrebbe seco un'altra distinzione nel fine stesso o idea dell'arte. Ma il fine è sempre lo stesso: il bello; e, quanto all'idea, non regge la dottrina di Guglielmo Schlegel, che cerca di mostrare in essa la differenza. Per lo Schlegel, l'idea degli antichi è finita, quella dei moderni infinita: la cavalleria medievale era fondata sull'amore, sull'onore e sulla religione. La scuola antica è, secondo lui, scuola di godimento e di giocondità; quella moderna, di malinconia, perchè il poeta moderno non può mai adeguare l'infinito al quale aspira. La scuola antica si attiene al presente, la moderna al passato e al futuro, e perciò è di rimembranza e di speranza. La scuola antica ha per oggetto l'ideale onde si raggiunge una bellezza finita; la moderna, il reale; e perciò la prima è scultura, la seconda pittura. Ma, fossero anche vere (e non sono) queste sue particolari asserzioni, esse, in ogni caso, non toccherebbero l'essenza, ma soltanto la forma della letteratura: l'essenza è sempre il bello, cioè l'infinito sotto forma finita. In Sofocle e nello Shakespeare il sentimento di rimorso, prendendo forma bella, prende forma finita, sebbene il primo si valga delle Furie e il secondo degli spettri, attenendosi ciascuno alle credenze dei propri tempi.

Ma anche questa critica della dottrina dello Schlegel si trova assai più sviluppata in un altro quaderno, e giova qui inserirla nel più largo riassunto.

Il De Sanctis, dopo avere ricordato la questione che nel secolo decimosettimo si agitò in Francia sul merito comparativo degli antichi e dei moderni, notava che la divisione delle letterature in classi-

che (quelle antiche, e l'italiana e la francese che le imitarono) e romantiche (la spagnuola, l'inglese e fino a un certo punto la tedesca) era stata introdotta dapprima per chiarir meglio il carattere delle varie letterature, ma diventò tosto gara di preminenza, e artisti e critici condannarono la scuola a cui non appartenevano, riparandosi sotto due nomi piuttosto che sotto due idee. E niente di più incerto ed arbitrario vi era dell'uso di queste parole, ragionandosi d'arte con principii religiosi o politici, e distinguendo gli scrittori in " cormentali „ e " profilari „, distinzione la cui falsità è agguagliata solo dalla barbarie delle due parole. Qui, ricordato lo Schiller, esponeva le differenze stabilite da Guglielmo Schlegel; e le revocava in dubbio, anzitutto, per la discordia che incontravano presso gli stessi tedeschi e gli stessi fautori della scuola: perfino presso il fratello di Guglielmo, Federico Schlegel, il quale afferma che gli antichi consideravano la natura sotto aspetto lugubre, il che è contrario alla giocondità asserita da Guglielmo; che l'amore è il sentimento dominante nel romanticismo, epperò anche gli antichi sono romantici, laddove Guglielmo poneva profonda separazione tra antichi e moderni; che i romantici si restringono al solo presente (e di ciò li rimprovera), laddove Guglielmo attribuiva agli antichi il restringersi al solo presente. E se il sistema di Federico Schlegel è contrario a quello di Guglielmo, il sistema di Menzel (1) è diverso, perchè costui ripone l'essenza del romanticismo in un certo che di secreto e meraviglioso, e considera i fatti desunti dai classici come volgari. Qui, prendendo a confutare la teoria di Guglielmo Schlegel, il De Sanctis fa-

(1) Volfango Menzel, alla cui opera sulla *Letteratura tedesca*, pubblicata nel 1827, ristampata nel '36 e tradotta in parte in italiano, certamente qui si allude.

ceva una digressione sull'essenza del bello artistico, da distinguere dal piacevole, per istabilire che esso, nella sua essenza, assoluto, si riveste di forme sensibili secondo i tempi e i luoghi; e che perciò lo Schlegel, assegnando agli antichi il solo finito, veniva a negar loro il bello assoluto, e avviliva poi la loro letteratura, attribuendole l'ilarità e la sensualità, la prima che è del matto, la seconda del bruto. È assurdo che vi siano uomini che non sentano il dolore e la malinconia: questi sentimenti sono nella letteratura indiana e nella ebraica, e sono nella greca, che creò la tragedia, e nella romana, che perfezionò l'elegia. Assurdo non meno confinare la poesia antica al solo presente, perchè presente e poesia costituiscono contraddizione: la poesia è figlia dell'immaginazione, la quale ha per fondamento il passato e per elemento il futuro. Come si oserebbe sostenere che Omero sia confinato al presente; Omero, che è il poeta delle tradizioni greche? Come si può sostenere tal cosa di Pindaro? Lo Schlegel, seguendo le dottrine del Klopstock e del Voss, dice che i greci salirono a tanta altezza per virtù della religione e dell'amor per la gloria: e come questi sentimenti, che sono tutti indirizzati al futuro, sarebbero possibili con la mera adesione al presente? E donde egli ha ricavato che ai greci fosse estraneo il pensiero dell'immortalità dell'anima? Se non l'affermavano col ragionamento, l'affermavano per sentimento istintivo, come si vede dal culto delle tombe, dal concetto di Psiche, da tutta la religione greca, che si reputa sensuale e che era invece la rappresentazione dell'infinito sotto forme corporee, epperò essenzialmente poetica. Vero è che lo Schlegel, avvedendosi della falsità delle sue asserzioni, distingue tra la moltitudine, la quale nega che avesse quelle idee e quelle attitudini, e i filosofi, che le possedevano; ma ciò vale distruggere il sistema stesso, perchè noi, in lette-

ratura, non parliamo di moltitudini, ma di artisti; e se questi avevano il sentimento dell'infinito, ciò basta. È falso è altresì che gli antichi ignorassero la distinzione dell'anima e dei sensi: chè, anzi, la conobbero fin da Pitagora e Senofane, e fu vivissima in Platone. Ma, fosse ciò anche vero, che ha che fare con la poesia, la quale riunisce sempre i sensi e l'anima, il finito e l'infinito? — Quanto alle quattro cagioni onde lo Schlegel fa sorgere la differenza: la cavalleria, l'onore, l'amore e la religione; sulla prima egli stesso si contradice, perchè la considera elemento naturale dei tempi eroici e dice il poema omerico affatto cavalleresco. E, invero, è agevole scorgere le somiglianze tra gli eroi dei romanzi cavallereschi e quelli omerici, perchè la cavalleria è propria dei tempi che stanno tra ignoranza e cultura, dei tempi eroici. Quanto all'onore, esso è concepito dai moderni come lo si trova nei personaggi antichi, in Achille, in Aiace, in Edipo, in Antigone. Lo stesso Schlegel dell'*Aiace* di Sofocle afferma, che è una tragedia fondata sull'onore. L'amore è passione connaturata all'uomo, massime nei tempi eroici, come osserva lo stesso Schlegel; e non si vede perciò come egli possa asserire poi che sia rimasta ignota ai greci. Certo, essa manca nelle tragedie greche, ma ciò proviene dalla condizione della donna, ristretta nella casa; certo, essa presso i greci è opera di fantasia, laddove presso i moderni è opera del sentimento; ma queste sono differenze di gradi, non di essenza. E non occorre ricordare la distinzione tra la Venere terrestre e la celeste, e che l'amore puro si chiama ancora, nei tempi moderni, " amor platonico ". Infine, ogni religione è poetica, quando ci addita di là dalla tomba un'altra vita, si dica Tartaro od Eliso, Inferno o Paradiso, e ogni religione ha il sentimento dell'infinito. — In ultimo, il De Sanctis criticava l'applicazione di pittura e di scultura alla poesia; e an-

zitutto osservava che di questi criteri si abusava ai tempi suoi, e ricordava di nuovo il Menzel, che divideva la poesia in architettonica, statuaria, musicale, pittoresca e drammatica, e Victor Hugo, che diceva essere fondamento dell'antica poesia l'architettura. Egli contrapponeva una sua teoria per la quale epopea, dramma, pittura e scultura sono sfere concentriche, di cui l'una contiene (a cominciar dall'epopea) in sè le altre, andando dalla maggiore alla minore larghezza della rappresentazione: e concludeva con la domanda: Come la poesia potrebbe dipendere dalle belle arti? Come mai il più avrebbe bisogno del meno? Richiamava altresì le note differenze tra pittura e poesia (Laocoonte, ecc.) per ribadire essere assurdo sostenere che la poesia sia modificata nella sua essenza dalle belle arti. Ma è poi vero che la poesia greca tenga della scultura? Lo Schlegel ne arrecava in prova l'attitudine posata e tranquilla degli attori; ma che ha che fare l'attore col poeta? E che vuol dire “ attitudine riposata ” dell'attore? L'attore è mobile o immobile secondo l'espressione dell'affetto. Ancora egli stima che l'unità di tempo e di luogo, osservata nelle tragedie, si debba in tutto alla scultura. Ma quell'unità è necessità per lo scultore ed elezione pel poeta; e poi ognun sa quante volte i tragici greci abbiano rotto quelle pretese unità. Per meglio addentrarci nella questione, il luogo e il tempo si possono considerare o rispetto ai sensi o rispetto all'immaginazione. Nel primo caso, l'unità non si rompe mai; perchè sempre il palco sta avanti allo spettatore; nel secondo, l'unità abbraccia tutto il tempo e tutto lo spazio relativo all'azione fondamentale, e perciò, secondo la maggiore o minore estensione di questa, lo spazio ed il tempo dev'essere più o meno esteso, senza che però si rompa la sua unità. Quindi, dove è unità di azione, ivi è unità di spazio e di tempo. Perciò, se Sofocle

scioglie l'azione in un giorno e Shakespeare in quaranta giorni, il tempo si dovrà considerare in quest'ultimo caso come esteso, ma non molteplice, come vario, ma non diverso; e l'unità del tempo è da amendue osservata. Lo Schlegel, segnando altre differenze, dice anche, che i romantici uniscono tutto ciò che è in natura, vita e morte, terrestre e divino, ricordo e speranza. Ma queste, si ripete, sono cose che si trovano in ogni maniera di poesia. E quando egli dice che i romantici uniscono il serio col giocoso e la prosa col verso, ognun vede che ciò riguarda la forma e non punto l'essenza; perchè che cosa sarebbe un bello assoluto che fosse a un tempo serio e giocoso, prosaico e poetico?

Da quanto si è detto risulta che Sofocle e Shakespeare, quantunque diversissimi nelle parti dell'esecuzione, sono identici rispetto all'idea assoluta, e niuna differenza di essenza è tra classico e romantico, ma solamente di gradi: il che nasce, come è ben naturale, dall'essere nei moderni maggiore cultura e maggiore intensità di sentimenti.

Sbarazzato così il terreno dalla dottrina, generalmente accolta, dello Schlegel intorno alla distinzione del classico e del romantico, le lezioni continuavano con l'esaminare i punti di differenza o dissidio tra le due scuole:

La differenza tra le due scuole.

La prima differenza tra l'antico e il moderno, il classico e il romantico, è nell'osservanza che si vede, nel primo, delle regole, e nella inosservanza di esse, nel secondo. Di che sono esempi Shakespeare in Inghilterra, e Lope de Vega e Calderón in Ispagna. E i critici ammirarono il loro ingegno e

biasimarono le loro licenze; finchè, formatasi la scuola tedesca, essi furono lodati anche per le licenze, e si dichiarò nulla l'autorità delle regole antiche. E, certamente, caduta la metafisica di Aristotele, non si vede come possa reggersi la poetica dello stesso filosofo; nè vale il dire che la scienza progredisce, ma l'arte e il bello hanno limiti invalicabili, perchè la scienza come l'arte hanno limiti solo nel falso e nel brutto, ed è pedanteria voler frenare così l'intelletto come l'immaginazione. Ma, d'altro canto, non si può ammettere la pretesa romantica che tutte le regole siano variabili secondo i tempi, perchè ciò porterebbe al fatalismo storico e a giustificare qualsiasi traviamento ed abuso. La società cangia e con essa la letteratura, che ne è espressione; ma come, cangiando la società, non cangia l'idea universale del diritto, così il cangiare della letteratura non cangia le leggi dell'immaginazione, che sono invariabili ed eterne. Sicchè non possiamo dare ragione nè all'una nè all'altra scuola nelle loro esagerate pretese. Contro la scuola classica, bisogna ammettere che cangiano le regole che provengono dai costumi o dagli individui; e contro la scuola romantica, che non cangiano le regole dell'unità, dell'ordine, della proporzione, e altrettali.

La seconda differenza tra le due scuole si aggira circa le cose da imitare. Perchè l'una e l'altra hanno in comune il concetto che l'arte sia imitazione della natura: Dio, la cui essenza rimane nascosta all'uomo, si manifesta a lui mercè i suoi tre attributi, il vero, il bene e il bello, e laddove i due primi possono essere concepiti astraendo dalle cose, il terzo richiede le cose sensibili, e, poichè queste sono opere di Dio, non si può raggiungerli se non imitando la natura. Ora i classici sostengono che della natura bisogna imitare non ogni cosa, ma ciò solo che risponde all'ideale, ed escludere perciò dall'imita-

zione le cose brutte, e dalle cose belle escludere le parti brutte o indifferenti per eleggere quelle solamente che sono belle, e, insomma, perfezionare le cose naturali, valendosi della facoltà dell'ideale che Dio ha posto nell'uomo. A ciò si oppongono i romantici, affermando che il falso non può essere bello, e che nel falso s'incorre quando si rappresentano le cose diversamente da quel che sono. Ma sembra che qui i romantici confondano il vero dell'intelletto col vero dell'immaginazione. L'immaginazione segue i sensi e le apparenze, e bene è stata assimigliata ai vetri colorati, che fanno vedere colorate a lor modo le cose. Per contrario, l'intelletto segue i rapporti della ragione; epperò possono aversi cose vere per l'intelletto, false per l'immaginazione. E i classici, se sono falsi rispetto alla scienza, sono veri rispetto all'arte, laddove i romantici, per riuscire veri secondo la scienza, riescono falsi rispetto all'arte. I romantici sostengono che il brutto sia oggetto dell'arte. Ma anche presso gli scrittori classici si trova dipinto il brutto (nelle sue tre forme, corrispondenti alle tre forme del bello, fisica, morale e intellettuale): senonchè esso o sta come contrasto e risalto del bello, accompagnato con questo, o anche da solo, sia per destare l'indignazione (onde il sublime), sia l'ilarità (donde si passa al bello). Ma i romantici rappresentano il brutto pel brutto, e in ciò s'allontanano da colui che chiamano loro capo, dallo Shakespeare, le cui figure di malvagi sono colossali e sublimi e si collocano allato di quelle dei tragici greci: il che non si può dire di Francesco Moor, presso lo Schiller, e di altre figure di opere romantiche, di una bruttezza reale. Inoltre, i romantici sostengono la mescolanza del serio e del giocoso, e di ogni altra cosa; come primo sostenne il Wieland, con l'argomento della realtà, dianzi confutato: e altri, con l'argomento della varietà, che, spegnendo nel riso

il dolore portato all'estrema violenza, rende possibile col riposo la rinnovazione di esso: dottrina insostenibile, perchè il riso sarebbe in quel caso incomportabile, e perchè gli affetti si debbono rappresentare nelle loro gradazioni e non già per iscoppii. Non sembra dunque che si possa mescolare serio e ridicolo in un lavoro che abbia unità d'azione; nè se ne trova esempio presso i classici. Ma quando un lavoro, unico nel fine, è vario nelle azioni (esempi, i poemi di Omero, di Dante, dell'Ariosto) si può ben mescolare serio e ridicolo; nè è meraviglia che abbia ciò fatto lo Shakespeare, che annoda e subordina a uno stesso fine diverse azioni, e piace quanto dispiacciono i suoi imitatori; e alquanto angusti si mostrarono altri poeti (Virgilio, Tasso), che furono schivi di questa varietà. — Da tutto ciò si può concludere che il brutto deve essere escluso dall'arte. Quanto alle parti indifferenti, — ossia a quelle che, tolte via, nulla tolgono al fine che il poeta si propone e che perciò sono inutili, — i romantici ne fanno grande abuso, segnando tutte le circostanze fisiche e storiche, luoghi, costumi, vesti, aneddoti storici ecc.; e biasimano i poeti italiani, come il Goldoni e l'Alfieri, per avere trasandato nelle opere loro questi particolari fisici o storici. Ma qui vale una vecchia norma, comune a tutte le letterature: che si può astrarre da quei particolari, quando l'arte ciò richiede, e che non si può andare contro l'arte per servire all'arte. — I romantici, infine, combattono il bello ideale, perchè, come afferma il Kératry (1), il bello deve percorrere tutti i gradi del reale fino all'estremo, di là dal quale si trova la falsità. Osservazione verissima: un bello fuori della realtà è assurdo. Ma

---

(1) Auguste de Kératry (1769-1859), che nel 1822 aveva pubblicato il trattato in tre volumi: *Du beau dans les arts d'imitation.*

il bello ideale, di cui parlano i classici, sebbene non trovi modello in natura, somiglia affatto, nelle sue parti, al reale e si forma con l'arte della composizione, riunendo ciò che in natura è diviso. Si è detto che gli antichi dipingevano l'uomo non per sè stesso, ma in relazione con gli dèi, e nel suo aspetto divino; laddove nell'età moderna l'uomo deve essere preso per sè stesso, con le sue virtù e coi suoi vizii: e l'arte non deve avere a sdegno di ritrarre questa realtà di un essere, delle cui carni Dio si vestì e che è fatto a somiglianza di lui. Con che si dà per certo che l'uomo, come già altra volta si diceva della natura, sia il fine dell'arte. Ma la natura e l'uomo sono l'uno il teatro e l'altro l'attore dell'arte, non il fine, che è il bello; e, infatti, se si leggono le opere degli eccellenti scrittori, classici o romantici che si dicano, si vede che questo " reale assoluto " sta nelle menti dei critici, ma non si trova nelle effettive opere degli artisti.

È superfluo aggiungere che, ammesso il bello ideale nel contenuto, si deve altresì ammettere questo ideale nella forma, e perciò i tropi, le figure e tutti gli altri ornamenti rettorici. L'ornamento, come dice il Botta, non sempre è biacca ingannatrice, nè chi orna dice sempre menzogne.

L'ultimo dissidio tra classici e romantici sorge sul punto della mitologia. Ora la mitologia è da escludere, come ben vogliono i romantici, ma non già per la ragione che essi adducono che sia un falso sistema di religione, sì invece perchè è un elemento estraneo alla poesia moderna, e proviene dall'imitazione e non dalla spontanea creazione, epperò offende il vero dell'immaginazione. E si sa quanto abuso si sia fatto della mitologia in Italia, in tutti i tempi. Vane sono le difese che i classici hanno tentato per questa parte. L'arte, essi dicono, deve attenersi all'imitazione degli eccellenti scrittori antichi, nei quali si trova la mitologia. E si

risponde che bisogna bensì imitare gli antichi, ma facendo com'essi facevano, ossia traendo le immagini dalla propria religione. Far guerra alla mitologia (dice il Gargallo) è far guerra alla erudizione e all'archeologia, e rendere incomprensibili le opere di tutti i classici. E si risponde che questo argomento prova che bisogna studiare la mitologia, al pari della lingua, dei costumi, della storia antica, e non già che bisogna farne uso nelle nostre moderne scritture. Senza finzione, senza meraviglia (grida il Monti nel suo celebre sermone), nulla è l'arte dei carmi. E si risponde che la finzione deve essere verisimile, *ficta sint proxima veris*, e le finzioni mitologiche sono per noi moderni inverisimili, presentandoci cose al tutto false. Le finzioni mitologiche (soggiunge lo stesso Monti) sono altamente poetiche. E si risponde che ciò prova tutt'al più che gli antichi erano, quanto all'arte, in più felici condizioni di noi; non già che possiamo imitarli nelle loro immagini religiose, ora che il sistema religioso è mutato. La religione cristiana (dice il Laharpe) non è poetica, perchè Dio è un'idea troppo alta da rappresentarsi sensibilmente. E si risponde che tale asserzione è falsa di fatto, come ha provato lo Chateaubriand nel terzo libro del suo *Genio del cristianesimo*; ma, fosse anche vera, proverebbe, come la precedente, nient'altro che una deficienza della poesia moderna, non sanabile con l'imitazione della mitologia antica. Il sistema mitologico (dicono ancora alcuni) è allegorico. E anche qui si risponde che le allegorie bisogna trarle dal verisimile e non dal falso. Nè bisogna trascurar di notare che l'uso della mitologia corrompe la religione cristiana, come si vede nel Parini, nelle cui poesie non è traccia di cristianesimo.

Escludendo la mitologia, non s'intende vietare l'uso delle frasi che essa ha generate, allo stesso modo che, bandendo l'astrologia giudiziaria, non

si può vietare di usare le parole " ascendente ", " disastro ", " influenza ", ecc. E non s'intende vietarne l'uso nelle comparazioni; e neppure in alcune opere d'arte, dove bisogna rappresentare personaggi mitologici, badando per altro che le loro azioni non siano mitologiche, come nell'*Alceste* dell'Alfieri.

Da tutto ciò si ricava la verità del principio critico: che la letteratura debba essere universale nell'idea, perchè abbraccia tutto quanto l'universo, e il passato e il futuro insieme, ma sociale o attuale nella forma. Così la forma greca e latina è ora cangiata del tutto, ma le opere di quelle letterature saranno sempre modelli del bello scrivere, perchè, sotto quella forma, vive un'idea non peritura.

III

I generi letterari

PROLEGOMENI

Come è detto nelle Memorie (p. 267), il De Sanctis dai principii generali sulla lingua e sullo stile, ossia dalla grammatica e dalla rettorica, passò a trattare nell'anno seguente dei « così detti generi di letteratura, collegandoli con quella parte della rettorica che si chiama invenzione ». O, come si trova segnato in uno dei quaderni di scuola: « Dopo aver discorso dell'arte dello scrivere rispetto allo scrittore, passiamo a considerarla rispetto alle cose dallo scrittore trattate; il che i retori chiamano invenzione. Lo stile sta nella rappresentazione; l'invenzione, nelle cose rappresentate, e perciò dovremo discorrere anzitutto dei generi, primitivi o secondarii, che possono essere rappresentati dall'artista ».

I prolegomeni a questo corso sui generi li ho ritrovati in un solo dei quaderni degli scolari (in quello del De Ruggiero), in forma imperfettissima, non riveduta in nessuna parte dal maestro, e che mi sono adoperato a rendere, press'a poco, leggibile.

Che cosa studieremo quest'anno? le cose medesime dell'anno passato o cose diverse? Le cose medesime, perchè tanto la grammatica quanto la rettorica vanno comprese nell'arte dello scrivere. Ciò che studiammo nel passato anno può dirsi arte dello scrivere sotto l'aspetto negativo, che considera gli errori da evitare; quest'anno studieremo l'arte dello scrivere positiva. L'arte dello scrivere consiste nello sprigionarsi dalle forme; al suo principio, essa è soggetta alle forme, e si perfeziona sviluppandosi da esse.

La scienza procede per gradi; e come la medicina cominciò dagli aforismi d'Ippocrate o le leggi dai detti di Solone, e poi l'una e le altre si svolsero, così l'arte dello scrivere comincia dai sofisti e prende aspetto di scienza con Platone ed Aristotele. Il quale ultimo definisce la rettorica " arte di persuadere gli uditori ", e ne discorre i modi così nei ragionamenti che si dirigono all'intelletto, come nelle commozioni degli affetti, che toccano il cuore; onde stima che la rettorica sia subordinata alla logica e alla filosofia morale, al ragionamento e agli affetti. Ma, quantunque la rettorica, come le altre parti del sapere, assuma in Aristotele sembiante di scienza, tale non è in lui. Egli entra bensì nelle particolarità delle fonti del dire, ma ha di mira la forma esterna del pensare e non già il pensiero, e con l'esterno solo non si può giungere al persuadere. Parimenti, nella seconda parte, che concerne la commozione degli affetti, egli classifica e tratta molto estesamente l'odio, l'invidia, la misericordia, il timore, l'amore, ecc., e tutti i loro accompagnamenti; ma anche qui si attiene all'esterno, e non entra nell'interno, donde si genera veramente la commozione. In breve, la rettorica di Aristotele si può definire: l'arte ancora inviluppata nella forma, e avente aria scientifica, perchè rivestita di forma scientifica.

Si suol dire da parecchi che da Aristotele fino a Cartesio non c'è stato progresso in questa materia. Ma se quell'arte è diventata scienza, un progresso dovette esserci, e infatti si moltiplicarono le osservazioni, sempre con crescente buon gusto ed esattezza. Ad Aristotele spetta il merito di aver dato l'impulso: in quelli che seguirono, come Dionigi d'Alicarnasso e Quintiliano, se non c'è innovazione nei principii, il progresso è visibile nella finezza e precisione dei particolari. Così si porse materia alla scienza, e la scienza comincia ad apparire con la classificazione: per esempio, con l'aggruppare alcune forme come prosa e altre come poesia, e nella poesia alcune come epica, altre come tragedia o commedia. Classificazione incompiuta ed anche errata, perchè si attiene all'esteriorità della forma.

La vera elevazione a scienza accadde per effetto della lotta tra le forme; perchè se, quando la sola forma svolta e conosciuta era quella greca, non si poteva giungere a un principio generale, e le altre forme, per esempio, i drammi dello Shakespeare o del Calderón, erano reputate barbariche; quando poi queste altre forme vennero sostenute dall'applauso comune, quando perfino l'Alfieri le imitò nel suo *Bruto*, la forma moderna prevalse contro l'antica, e sorse la ricerca della forma unica, superiore, del principio universale e comune a tutte le nazioni.

Le forme differiscono secondo le differenti qualità dei popoli; ma tutti i popoli hanno letteratura, filosofia e storia, tre modi nei quali si esplica il principio unico, l'Assoluto. L'idea è una, ma ogni popolo ne rappresenta un aspetto particolare, un'idea particolare, che tutti insieme costituiscono gli anelli di un'unica catena. Verrà giorno che la mente si eleverà alla contemplazione vera dell'Assoluto, che è quello di cui parla il Gioberti, e che si otterrà con lo spogliarsi delle forme, attraverso cui

ora lo contempliamo. Ma, ora, l'Assoluto non è stato ancora raggiunto. Ogni filosofo ne va in cerca, crede di essersene impossessato; ma gli accade come della felicità, che è sempre invano sperata. E a un sistema succede un nuovo sistema; a una società che si crede migliore di quella che l'ha preceduta per sapere e per arte, un'altra che si tiene migliore di essa; a uno scrittore, proclamato insuperabile, un altro che lo supera, e che è a sua volta ritenuto insuperabile. Nessuna di queste forme è, dunque, vera, ma tutte sono mezzi che conducono al vero; e alla preminenza dell'individuo si deve sostituire la preminenza dell'umanità.

I tre modi, che ho accennato, di manifestazione dell'Assoluto, sono, dunque, l'arte, la filosofia e la storia, corrispondenti al bello, al vero e al bene, alla fantasia, all'intelligenza e alla volontà. E poichè il bello considera sotto l'aspetto bello il vero e il bene (e, a sua volta, il vero sotto l'aspetto vero il bello e il bene, e questo sotto l'aspetto buono il vero e il bello), non è esatto che la letteratura si occupi solo del bello, sebbene questo abbia in lei parte preponderante. Alcuni estetici annoverano, oltre questi tre, altri modi dall'Assoluto, l'utile e il dilettevole. Ma i modi ai quali noi ci siamo fermati sono essi stessi assoluti, laddove l'utile e il dilettevole sono a noi relativi.

Se l'Assoluto non è stato ancora raggiunto, potrebbe domandarsi se almeno sieno stati raggiunti i suoi modi; e, nel caso presente, se il bello è stato attuato in tutti gli aspetti in cui può presentarsi. Al dire del sistema classico, sì, perchè tipo del bello è per esso la forma greca e latina; e da quella forma desume le regole secondo cui i componimenti debbono condursi. Ma le regole non hanno nulla di assoluto e servono solo per la parte esterna, e a chi non sente il bello, le regole non sono di alcun rimedio. E se ora sorgesse un capolavoro af-

fatto nuovo, diventerebbe, a sua volta, modello da imitare e fonte di regole. Ciò prova che il bello non è stato ancora raggiunto; e sarà raggiunto solo quando, insieme col vero e col bene, si confonderà nell'Assoluto, ossia quando le forme si saranno esplicate in tutta la loro estensione. Dal che non si deve, per altro, trarre la conseguenza che l'Assoluto sia una illusione. Ogni uomo, che abbia cuore e nobiltà d'animo, sente in sè l'Assoluto, il Bello, che con la mente non si concepisce.

Tali, per rapidi accenni, sono le questioni che porsero argomento alle lezioni del passato anno. In questo anno, parleremo delle forme sotto l'aspetto positivo; ma, anzitutto, faremo alcune considerazioni generali.

Queste considerazioni generali toccavano alcuni punti di estetica e abbozzavano una sorta di storia ideale della letteratura; nel che si sente lo studio del Vico:

Linee della storia generale della letteratura.

Ed ecco la prima avvertenza. Se nella letteratura si presenta il vero e il bene sotto l'aspetto del bello, come si può accettare un'opera letteraria come quella del Boccaccio, dove non si trova nessuna di queste cose, anzi soltanto il male; e come le scritture politiche del Machiavelli, piene di malizia e d'ipocrisia? E se, d'altro canto, respingessimo il Boccaccio e il Machiavelli fuori della cerchia letteraria, non diverremmo esclusivisti? Qui bisogna tener conto, nella letteratura, del piacevole e dell'utile, che, come relativo agli uomini, distinguemmo dalle tre forme oggettive, che ma-

nifestano l'Assoluto. Il bello non è il piacevole; sebbene ci siano stati filosofi che hanno commessa questa confusione, e sebbene si dica per adagio: " non è bello ciò che è bello, ma ciò che piace ". I giudizi del piacevole sono pronunziati secondo disposizioni e tendenze dell'individuo; e anzi, se c'è discordia tra gli uomini circa il bello e il vero e il bene, ciò dipende dal non sapere spogliarsi essi completamente delle tendenze particolari. Il piacevole è corruzione del bello, come l'utile del vero e del bene. Hegel è stato il filosofo che ha nettamente distinto il bello dal piacevole, e il vero e bene dall'utile; ma, prima di lui, lo distinse un popolo, gli spartani, per virtù spontanea; e la medesima distinzione è vista limpidamente da ogni uomo, che si abbandoni alla spontaneità. Sempre che trionferanno le tre forme assolute, l'arte sarà in progresso; ed è segno di decadenza, invece, il trionfo dell'utile e del piacevole.

Passiamo ad un'altra questione. Le forme dello spirito si svolgono a caso o seguono un ordine necessario? Distinguiamo, anzitutto, dalle forme primarie, che sono le cinque già chiarite, i generi e le specie, che sono le varie idee secondo cui ciascuna di esse si manifesta. Per esempio: il bello è forma primaria; da esso deriva la lirica, che è genere; dalla lirica la satira, che è specie. Di tutto questo (forme, generi e specie) bisogna indagare l'ordine necessario.

Ma conviene avvertire che due mezzi Dio ci ha dati per conoscere le cose: il sentire e il riflettere che tendono entrambi allo stesso fine, l'uno con l'immaginazione, l'altro col pensiero. Nell'infanzia della critica, si credette che il sentire e il riflettere avessero ciascuno un proprio fine, e forma del sentire era considerata la poesia, forma dell'intelletto la prosa: Aristotele dà, dell'una le regole nella Poetica, dell'altra nella Rettorica; e fin oggi si sono

distinte poesia e prosa, e il genere narrativo è stato attribuito a questa e non a quella. Ma, posta l'identità e considerate come puramente esterne le differenze, ne viene che si può avere poesia in prosa e prosa in verso. Quando il Perrault, in Francia, mosse questo problema, il Dacier gli bandì la croce addosso, tanto era tenace il vecchio errore: anche il Metastasio, così libero nelle idee, teneva impossibile una poesia senza verso. Ma la poesia non consiste nella forma esteriore, sibbene nello spirito animatore. E in Francia questa verità fu ammessa, piuttosto che per convincimento scientifico, per boria nazionale, cioè per opporre agli antichi poemi il *Telemaco* del Fénelon, che è in prosa. — Da tutto ciò si deduce che tutti i generi, appartenenti alla poesia, appartengono altresì alla prosa: anzi si deve dire che uno solo è il genere, che si può rappresentare in tutte le forme: e che perciò sono assurde tutte le regole stabilite dal Blair.

Una seconda avvertenza da tenere presente è che l'uomo prima risente l'impressione che una cosa produce sul suo animo, e poi investiga e ragiona; sicchè prima è la fantasia, poi l'intelletto.

Ora lo svolgimento della nazione e dell'umanità coincide con quello della vita individuale; e il primo stato dell'individuo come dell'umanità è d'ignoranza, epperò di fantasia e di credenza nel soprannaturale. In questo stato, l'impressione che produce il bello è lo stupore; stupore che poi cessa con la conoscenza della ragione della cosa, cioè col cessar dell'ignoranza. Lo stupore reca con sè l'impressione dell'infinito, prodotto dalle cose grandi, e quella dell'indefinito, prodotto dall'ignoranza delle cagioni: due elementi che compongono il sublime. Ma, con lo svolgersi dell'umanità, gli oggetti del conoscere si moltiplicano, e l'impressione dell'infinito cede a quella del finito, sebbene persista

l'ignoranza e perciò l'indefinito. Ciò costituisce il bello, che ha uopo del finito e dell'infinito, cioè di qualcosa d'indeterminato, incerto, aereo, misterioso: quando il meraviglioso e il misterioso saranno dissipati, il bello non esisterà più. E in tale condizione d'animo prende origine il politeismo, la religione greca, che offre tipi artistici. Il bello si presenta, dunque, dapprima come sublime, poi come meraviglioso; e dal meraviglioso procede l'entusiasmo. E quando l'uomo si accosta agli oggetti della sua meraviglia, sorge la passione: che è l'età che ci dipinge Omero, presso il quale si vedono gli dèi stessi in preda alle passioni, capricciosi, prepotenti: cosa che ha destato meraviglia, ma che ci sembrerà chiara quando considereremo Omero come il poeta di quell'età. Trascorso lo stato di passione, non rimane che la sola immaginazione: e allora i poeti si volgono ai fatti del passato, e si sforzano di rimettersi nelle condizioni di una volta. Anche questa terza età ha il suo pregio: ma essa ci annunzia che la decadenza è vicina, perchè il sentimento è venuto meno. Il Petrarca sente, i petrarchisti si sforzano di sentire; il Tasso sente, il Marino si sforza di sentire. E allora il teatro decade, e resta mero strumento di diletto, e così del pari tutta la poesia.

All'idea del bello succede l'idea del bene, che richiede il frenamento delle passioni e perciò un'opposizione al bello. Allorchè i legami sociali sono pochi e si restringono quasi soltanto alla famiglia, infieriscono lotte e stragi; ma, moltiplicati i legami, sottomessi gli uomini a leggi comuni, si entra nel nuovo stadio, in cui il bello serve a suscitare i sentimenti del bene. E, come ho detto, il passaggio al bene è una guerra al bello; come se ne ha esempio in Grecia, in cui la prima filosofia morale ebbe a contrastare il bello, e Platone scacciò la poesia dalla sua Repubblica. Ma, in séguito, s'in-

tese che ciò non era realizzabile, e si tentò l'armonia del bello col bene. Ed è codesta l'età degli eroismi altrettanto belli quanto buoni. Ma non già che il bello fosse, nella nuova epoca, asservito al bene: l'arte si valeva di esso come causa occasionale e vi aggiungeva la propria perfezione. Dante, per esempio, non poetò solitario, ma ebbe intorno la vita della sua Firenze, le lotte dei guelfi e dei ghibellini, soffrì l'esilio, e via dicendo: e queste cose tutte furono le cause occasionali della sua poesia. Forsechè ciò annullò la sua alta poesia? Al contrario: qui si mostra il gran poeta, che della causa occasionale si vale come mezzo e non come fine, e, mosso dapprima dalla vendetta, se ne dimentica nell'opera e si eleva alla poesia. Onde è chiaro che il bene distrugge il bello, non già quando opera in esso come causa occasionale, ma solo quando lo asservisce al proprio fine. E allorchè all'arte succede il dilettevole, il bene è corrotto non meno del bello e fa passaggio all'utile.

L'idea del vero è l'ultima a sorgere, perchè la riflessione viene dopo la fantasia e l'azione; e sorge non in opposizione, ma in armonia col bene, avendo entrambi il comune principio nella ragione ed entrambi la loro corruttela nell'utile, ed essendo il bene per un lato passione, che si congiunge al bello, e per l'altro ragione, che si congiunge al vero. Il vero percorre il cammino medesimo delle altre due forme: fantasia, passione, immaginazione; e in questo terzo stadio decade, e segue l'età dei sofisti, che lo fanno passare all'utile. Ma il primo è fantasia e poesia; e che cosa altro che fantasia sono i sistemi degli atomi, dei vortici, dell'armonia prestabilita? Il secondo è sentimento, allorchè la virtù prepara la saggezza, come si vede dagli esempi dei saggi antichi, uomini virtuosissimi. Il terzo è indagine dei principii della ragione; e corrisponde in Grecia all'età di Aristotele.

Per quel che concerne il rapporto del vero col bello, è da notare che nel Trecento il vero danneggiò alquanto la poesia, come si vede in Dante, che abusò di Aristotele, e in Petrarca, che abusò di Platone: tendenza che avrebbe condotta a morte la poesia, se non fosse seguita nel Quattrocento una rivoluzione che sconvolse tutto. Allora, infatti, le cose gravi si scrissero in lingua latina, e la poesia fu rivolta al dilettevole, come appare dal poema del Pulci e dalle poesie volgari del Poliziano. Nè il vero ebbe potenza nei poeti del Cinquecento; e nel Seicento poi si piegò, insieme con l'intera vita sociale, all'utile. Ai tempi nostri, sono state reintegrate le tre forme assolute; e il Cousin in Francia ha speso un anno intero a parlare del Vero, del Bene e del Bello, e il Gioberti in Italia ha lavorato nel medesimo indirizzo. La nuova scuola ha reso l'arte dipendente dal vero.

Dopo di che, si veniva all'argomento proprio dei nuovi corsi, i generi dell'arte dello scrivere; e anche di questi si tentava una deduzione o una storia ideale:

Deduzione dei generi letterarii.

Nell'antichità, i generi dello scrivere erano tutti assorbiti nel genere oratorio, e per Aristotele i tre generi deliberativo, dimostrativo e giudiziale formavano tre specie dell'oratoria. Ciò era conforme allo stato sociale dell'antichità, nel quale tutto era azione, e la parola si adoperava a persuadere nelle assemblee. Ma quelle tre specie dell'oratoria non sono sufficienti a esaurire tutti i generi letterarii. Cicerone, nell'*Oratore*, sente l'insufficienza, ma, fatto un magnifico ritratto dell'oratore, se la cava col

dire, quanto agli altri generi, che chi sa fare il più, sa fare anche il meno. E Quintiliano si conduce allo stesso modo. Nei tempi moderni, apparsi con Cartesio e Leibniz, si raggrupparono in specie le più varie materie e si subordinarono ai generi; ma nè si riuscì a indicare l'ordine di successione di queste materie, nè si dimostrò che tante e non più dovessero essere le specie. Nel secolo decimottavo, Locke, Condillac, Buffon, Diderot, D'Alembert e altri considerarono lo scrivere come manifestazione dell'uomo, e le sue materie come la successione delle varie facoltà umane; e poichè queste facoltà sono tre, intelletto, memoria e fantasia, distinsero tre generi: il didascalico o insegnativo, il narrativo o storico, e l'artistico o fantastico. Erano, questi tre, i tre generi puri; e dal loro mescolarsi si avevano gli altri generi, compresi sotto quello oratorio. Il sistema psicologico (come si chiama tale teoria del secolo decimottavo) è seguito anche dal marchese Puoti nella sua *Arte dello scrivere*. E bene a ragione, poichè quest'opera si restringe all'arte della prosa. Ma a noi quel sistema non basta, perchè dobbiamo trattare dell'arte dello scrivere in universale, che abbraccia tutti i generi.

Il difetto del sistema psicologico è di concepire le facoltà umane come stazionarie. Ma già il Vico aveva censurato questa dottrina. Se le facoltà umane fossero stazionarie, perchè mai il poema epico era possibile ai tempi di Dante e ora no? Perchè la lirica era impossibile nel Cinquecento, ed ora è possibile? E come mai si creerebbero nuovi generi? Il cangiare delle società umane, i tempi, i luoghi, i bisogni, modificano le umane facoltà e con esse i generi; e lo scrivere lirica o epica dipende da tutto ciò, e non dalle facoltà umane in astratto. Dalla psicologia noi riterremo soltanto due principii, che il sentire precede l'intendere (donde la distinzione dei lavori di fanta-

sia e di scienza), e che entrambi tendono al medesimo fine; ma, a sussidio della psicologia, noi chiameremo la storia.

Per le già esposte considerazioni, il primo genere che appare nella società, deve essere infinito nel concetto, indefinito nella forma. L'uomo, in quel primo stato, colpito dalle cose della natura, è preso da meraviglia, e una folla di oscuri sentimenti gli agita l'animo; e, di conseguenza, la forma sarà ora canzone ora ditirambo ora ballata e via dicendo, tutte inadeguate ad esprimere quell'infinito di sentimento e l'entusiasmo soverchiante, tantochè l'uomo si riversa fuori di esse nel canto, nel suono, nella danza: la musica è specialmente acconcia a destare sentimenti, che non si possono definire. Gli antichi hanno significato questo stato primitivo nel furore delle baccanti. E il primo genere di poesia viene chiamato complessivamente " lirica ", dalla lira che è l'istrumento musicale. — Conferma storica di tale deduzione razionale si ha nei poeti lirici che precessero Omero, nei canti di cui si ha notizia dell'antica Roma, nei lirici che precessero in Italia il poema di Dante. S'intende bene che qui si parla delle letterature che hanno svolgimento spontaneo, perchè dove interviene l'imitazione le cose procedono diversamente, ma allora non vi ha più, propriamente, creazione poetica.

Se la lirica si presentasse sempre nella sua purità, come vago sentimento del sublime, la società sarebbe sempre ai suoi inizii; ma il genere lirico cammina anch'esso con la società, e prende nuovo aspetto, che veramente deve dirsi non più genere, ma specie, così come il romanzo storico non è un nuovo genere diverso dalla storia, ma è la storia stessa modificata dai bisogni dei nuovi tempi. Vedremo l'ulteriore forma della lirica, che rappresenta il bello, e della quale può fornire esempio la poesia di Anacreonte; e vedremo ancora la lirica nel

terzo stadio, nello stadio del bene, che è la lirica sentenziosa.

Il secondo genere nasce dal primo: nella lirica, soggetto e oggetto, uomo e natura, sono tutt'uno; e quando si comincia a far la distinzione, e si pone un mondo al di fuori, e il sole e le stelle e la luna e gli altri oggetti naturali diventano religione, e l'uomo più forte è celebrato come eroe, si passa dallo stato lirico allo stato o genere narrativo. Il quale non è dunque indipendente del tutto dal primo; perchè il passaggio si compie per gradi, e la narrazione delle cose esterne viene modificata dalla lirica. Senonchè, nel genere narrativo si esce dall'indeterminazione dell'altro, e, inoltre, l'uomo comincia a nascondersi dietro le cose. Nella lirica si parte dalla natura e si arriva all'uomo; nell'epica, si parte dall'uomo per giungere alla natura o mondo esterno.

Parimenti il genere drammatico non è indipendente dagli altri due, poichè non vi ha dramma senza lirica e narrazione; come si vede chiaramente nelle origini, in Eschilo, nel cui primo dramma preponderano lirica ed epica, e la cui trilogia è epica. Con lo sviluppo ulteriore, esso prende sempre più forma propria. Scopo del dramma è la rappresentazione del cuore umano, e delle sue passioni che si manifestano in azioni: onde la molteplicità dei personaggi, il contrasto degli affetti e dei caratteri, e non più, come nel genere narrativo, la successione, ma la simultaneità. Ma quando nel dramma l'azione diventa fine a sè stessa, quella forma di componimento è viziosa. Che se poi nella narrazione si ha sempre vivo il sentimento del narratore (perchè, come ben nota il Villemain, è impossibile spassionare l'uomo e far che narri diversamente da come sente), nel dramma questa parzialità è difettosa: difetto rimproverato all'Alfieri, che mette sè stesso nei personaggi delle sue

tragedie, e, invece della storia del cuore umano, ci dà quella del suo cuore; ed è nelle tragedie sempre fiero, aspro, tendente al sublime, come era nella sua particolare natura. Nel genere narrativo il poeta si nasconde dietro le cose; nel drammatico, deve scomparire. E perciò si è inventato il teatro, che è come un mondo in piccolo, e che sta da sè. Il genere drammatico risponde alla perfezione della cultura sociale, epperò non appartiene ai tempi primitivi: è della Grecia di Sofocle, è dell'Europa di Racine, Voltaire e Alfieri.

Il genere didascalico dovè nascere dai tre primi, quando il vero non si presentò più nella forma del bello e del bene, ma si staccò da essi, e sorse la riflessione e l'investigazione. La forma del vero è il contrario di quella del bello; e, se l'arte modifica la forma senza intaccare la verità stessa, si ottiene, come nel genere didascalico, il vero rivestito della forma del bello.

Dai quattro generi stabiliti, si passava alla determinazione di altri quattro generi corrispondenti, di carattere non individuale, come quelli, ma sociale:

I generi di carattere sociale.

Si domanda se il bello e il vero sono o no rivolti al conseguimento di un fine. Una volta si affermava di sì, e si poneva come fine il bene. Ma il Vico propose la questione sotto quest'altra forma: il bello e il vero sono modificati dal bene o modificatori di esso? Sono formati o formano la società? Questione che già per sè era un progresso. E l'arte e la scienza non vennero più considerate come mezzi per la morale, ma come fini a sè, epperò indipendenti. E non c'è moderno scrittore di

estetica che non si accordi con questa verissima opinione. Ma anche l'azione, che è manifestazione del vero e del bello, dovrebbe essere indipendente. E tale fu nei tempi primitivi eroici, quando l'individuo non era impedito da alcun vincolo sociale. Vennero poi tempi prosaici, in cui si affermò il contrasto del vero e del bello, che sono indipendenti, con l'azione, che è serva, soggetta all'utile e alle necessità della vita. Onde l'oppressione che le condizioni pratiche esercitano sugli artisti, come si vede in Virgilio e in Ariosto cortigiani. Ma altri poeti preferirono la povertà all'utile, pur di essere liberi: e veramente solo le opere che perseguono esclusivamente il fine del vero e del bello, producono forte impressione e vivono immortali. Come Tito Livio dalla corruttela dei suoi tempi si rivolgeva all'antica Roma, così i poeti moderni cercano la libertà dello spirito rifugiandosi dalla vita presente nel medioevo o in un ideale di fantasia.

Se è così, se arte e scienza sono intrinsecamente indipendenti, i quattro generi, che abbiamo definiti, debbono essere individuali e non sociali. Il che non toglie che possano avere efficacia sulla società; ma il loro fine è svolgere l'uomo. E poichè oggetto della letteratura è l'uomo e la società, conviene vedere ora i generi sociali di essa, quei generi che in tanto ci sono in quanto c'è la società.

La prima condizione sociale è di disarmonia e contrasto, che vengono frenati o dall'azione (come nei tempi primitivi, con gli eroi, Ercole, Teseo, ecc.), o con l'arte (Lino, Orfeo, Anfione, ecc.), o con l'intelletto (Licurgo, Solone, ecc.). E qui sorge la necessità del genere oratorio, di cui si occupano le rettoriche; e il genere oratorio è genere sociale, servendo l'orazione, il persuadere, come mezzo a togliere le disarmonie e i contrasti. Lirico, epico, drammatico, scienziato si può essere anche da soli; ma oratore non già, senza la società.

Rassodandosi l'ordine sociale, l'oratoria assume varie forme; donde le sue divisioni. Persuadere a fare o no una cosa, è il genere oratorio vero: quando la persuasione è formata e gli animi sono d'accordo, si hanno quelle orazioni, che si dicono panegirici, elogi, orazioni funebri, ecc.: esempio, le due orazioni di Pericle per persuadere alla guerra e pei morti nella guerra peloponnesiaca. Inoltre, la società, oltre l'aspetto pubblico, ha quello privato; e il genere oratorio a ciò corrispondente sono le epistole: le quali, secondo i due generi già distinti, si attengono o al primo (lettere di rimprovero, di esortazione, ecc.), o al secondo (di congratulazione, di domanda, d'invito, ecc.).

Il fine del genere oratorio è stato cercato fuori del bello e del vero; e Cicerone e altri antichi gli assegnavano la prudenza, che sovente era poi in effetti malizia, e ciò hanno apertamente sostenuto ai tempi nostri l'Ancillon, e parecchi nella nostra Napoli. Ma questa opinione è da rigettare. Altrimenti si verrebbe alla conseguenza che il fine dell'oratoria sia l'utile, e, posto che si riesca, ogni mezzo sia buono. Vero è che talvolta le cause cattive sono presentate con forme prese dal vero e dal bello, e che l'oratore stesso in buona fede, illuso da esse, s'inganna sul fine che sostiene. Il che accade altresì ai poeti, che confondono il bello col brutto e il vero col falso, e ne è esempio il Leopardi; il quale, perchè è in buona fede, s'infiamma per quelle sue idee non vere, e ciò basta perchè egli sia poeta.

1) Il genere lirico

Le lezioni si rivolgevano anzitutto alla Lirica, del quale genere determinavano le specie, dando uno sguardo generale al loro svolgimento nella letteratura italiana:

La lirica e le sue specie nella letteratura italiana.

Dopo queste nozioni generali sui generi, esamineremo le specie o modificazioni di ciascuno di essi nel loro svolgersi, cominciando dalla Lirica. La quale esprime un sentimento oscuro, confuso e indistinto, e varia secondo la diversità del sentimento o delle cose esterne. E poichè queste sono di tre specie — Dio, l'Eroe, l'Uomo —, si ha la lirica religiosa, l'eroica e l'umana o di affetti particolari. Delle quali specie discorreremo, restringendoci all'Italia, non senza tener conto di quelle cose straniere che hanno relazione con le nostre.

Ma la lirica religiosa in Italia non si è avuta se non in tempi recenti, nei primi dell'Ottocento; e lo stesso può dirsi dell'eroica, giacchè non si vorrà considerare per tale la canzone del Caro " de' gigli d'oro ". Onde ci conviene cominciare col discorrere della lirica che ha per oggetto l'uomo, della lirica umana, e cioè della lirica d'amore.

Perchè la lirica umana ha due contenuti: l'onore e l'amore; e intendiamo per onore non quello puntiglioso della cavalleria, ma il sentimento di dovere verso la patria. Nell'antichità, questo sentimento prevalse nella lirica: l'amore non vi appare se non come fatto sensuale, esempi Saffo e Anacreonte. Nel medioevo, succeduto alla compatta unità sociale antica l'individualismo, crebbe l'importanza dell'amore: di che sono state assegnate varie cause, come l'efficacia del cristianesimo e del germanesimo. Ma nè l'una nè l'altra di queste cagioni sembra ammessibile; e la vera è invece nel già accennato principio individualistico. E questo amore cavalleresco si vede nei provenzali e nei primi rimatori italiani.

Ma il primo poeta italiano d'amore, degno di studio, è Dante, le cui liriche sono state offuscate dal suo divino poema, e parse poi trascurabili di fronte a quelle del Petrarca. Senonchè in Dante l'amore appare nella sua semplicità. Dante ama Beatrice senza contrasto; laddove nel Petrarca c'è il contrasto tra l'amore e la virtù, e l'amore si cangia in amore ideale o platonico, una sorta di sofisma col quale egli accheta la sua coscienza morale, e crede di conciliare l'amore col dovere e con la virtù. Ma nelle liriche del Petrarca non c'è solo quest'astrattezza platonica; c'è Laura; e questo le fa poesia. Il che non intesero i suoi seguaci petrarchisti, frigidissimi; e colui che dette alla lirica d'amore quella forma che i tempi mutati richiedevano, fu il Tasso, le cui liriche sono anche state gettate in ombra dal suo maggior poema. Lo Schlegel dice che il Petrarca gli sembra spesso vuoto e senza affetto, e che assai più gli piacciono le poesie del Tasso per Eleonora d'Este. Ma noi non conosciamo queste poesie del Tasso per Eleonora; e, se ci saranno state, il duca di Ferrara, o il poeta stesso, le avrà ben nascoste! Nelle liriche del Tasso che possediamo, si parla talvolta di un'Eleonora, ma non è la sorella del Duca, e manca il vero e profondo affetto, cui accenna lo Schlegel, e non vi è unità di ispirazione, chè il poeta talvolta è anche lui petrarchesco, tal'altra coltiva una poesia di amore voluttuoso e sensuale. A ogni modo, egli è il rappresentante della lirica del Cinquecento.

Dopo il Tasso, la lirica si affinò ancora più nella voluttà, e si fece scherzo, spiritosità, finta poesia. E un siffatto amore doveva provocare la satira, ultima forma di quella lirica: finchè, nel risorgimento d'Italia mercè la filosofia del Settecento, si riebbe l'alta lirica d'amore; e nel Leopardi si vede il contrasto tra l'amore e la verità, l'inganno e il disinganno.

Le prime di esse lezioni, per isfortuna brevissimamente riassunte, trattavano della

Lirica di Dante.

Se apriamo il Tiraboschi e altri scrittori di storia letteraria, leggiamo che la lirica, rozza in Dante, si ingentilì col Petrarca. Ma le liriche di Dante sono affatto diverse da quelle del Petrarca. Il sentimento che le muove ha qualcosa di proprio: l'amore per Beatrice si può meglio chiamare adorazione: privo affatto della brama di godimento e di possesso, tutto separato dalla corporalità e sensualità. Non vi ha gelosia, timore di perdere la donna, e simili, come nel Petrarca; ma sentimento pacato e, per così dire, celeste, se degli dèi è la tranquillità. In alcuni sonetti Dante ammira Beatrice e gioisce che ella faccia innamorare altrui, e sta come innanzi a una santa, che si ama e si gode di vedere amata. Non vi manca il dolore: dolore non solo per la morte di Beatrice, ma, anzitutto, per l'intensità stessa della passione, che, dominandolo e facendogli dimenticare la terra, gli dà l'anelito verso il cielo. Sicchè ciò che ha fatto il Leopardi ai giorni nostri, è già anticipato da Dante: dall'amore nasce un desiderio di morte.

Certo vi ha qualcosa di freddo in questa lirica, come in quella del Trecento in genere e nello stesso Petrarca. E ciò viene dall'abuso che allora si faceva della forma allegorica; la quale sembrerebbe alla prima assai poetica, perchè, presentando un'idea generale sotto forma sensibile, è, come dice Schlegel, un mezzo poetico. Ma, perchè ciò avvenga, la forma deve essere particolare e determinata, e non già generale, come nel Trecento, perchè, traducendo il generale nel generale, si resta nel vago e indefinito. Il medesimo difetto fu rimproverato al

Voltaire nella *Henriade*, dove introdusse la Gloria, la Fama, le Virtù, e altrettali esseri da lui immaginati e puri di ogni determinatezza. E poi l'allegoria riesce fredda, perchè suppone fatica di mente, cosa contraria alla ispirazione e naturalezza della poesia. Non è vero che il Tasso nella *Gerusalemme* procedesse allegoricamente; sebbene sia vero che egli così disse per soddisfare certi critici pedanti, che chiedevano con insistenza allegorie. Nel Trecento, si fece abuso di questa forma, per effetto della religione cristiana, nella quale Dio è soprasensibile, laddove gli antichi non incontrarono tale difficoltà, pel carattere concreto e sensibile dei loro dèi. Fredda è l'allegoria in Dante, quando sta a rappresentare un sentimento; ma, quando invece designa un'idea filosofica, rende questa più lucida e bella.

Dante vuol esprimere, in un sonetto, come, amando Beatrice, celasse questo suo amore col fingere di amare altra donna: ma, per narrare ciò, immagina d'incontrare un viandante, il quale gli dice che è Amore, venuto per dargli una “ difesa „, e gliel'indica: dopo di che sparisce. Ciò è ingegnoso e spiritoso; ma l'allegoria è fredda e riesce insipida.

In una canzone, invece, Dante, per dimostrare la medesimezza di amore e virtù, immagina che la Bellezza e la Dirittura ebbero per figlio l'Amore: dalla Dirittura nasce la Larghezza e da questa la Temperanza e le altre virtù. E dice che negli uomini di perversi costumi, che amano volgarmente, Amore e Dirittura non si trovano più congiunti; e fa che l'Amore, che egli sente nel suo cuore, figlio della bellezza, s'incontri con la Dirittura, sua zia, tutta trasformata e dolorosa in volto, sicchè egli non la riconosce. Amore le domanda chi ella sia, e la mesta donna gli racconta di essere stata scacciata da ogni cuore. Di che Amore

assai si addolora e le mostra i suoi strali asciutti e rugginosi perchè da lunga pezza inoperosi: esortandola a non pensare più agli uomini ingrati e andar con lui in luogo dove saranno altamente pregiati. Nella conclusione bellissima, Dante dichiara che tiene a onore il suo esilio, poichè quelle tre donne erano state discacciate; e termina consigliando la sua canzone a non mostrarsi ad anima volgare, ma rivelarsi in tutto il suo splendore a un cuore degno. — Qui l'allegoria, veste del pensiero, è bella e piace, quanto spiace dove, invece di essere veste, è l'essenza stessa del pensiero.

Il concetto, che Dante si forma dell'amore, può trarsi dai due sonetti, l'uno della *Vita nuova*: " Amore e 'l cor gentil son una cosa „; e l'altro del *Canzoniere*: " Molti volendo dir che fusse Amore „. Perchè si abbia amore, è necessario cor gentile, ossia virtuoso, e come non c'è ragione senza anima razionale, così non c'è cuor gentile senza amore. Con questa disposizione, nata dall'animo gentile, l'amore si risveglia mercè la bellezza, la bellezza esteriore che è manifestazione del cuore e della virtù di una donna savia. Nasce così il piacere, che o si appaga nella soddisfazione del desiderio, e si ha amor basso e volgare, o è durevole, perchè legato alla virtù dell'oggetto amato, e si ha l'amor vero. Non già che quest'amor vero sia un amore astratto, qualcosa di vuoto e senza sentimento: esso parte dal corpo e va all'anima, è " passione in distanza „. Si dica il medesimo della bellezza: la bellezza per Dante è veramente tale, quando nella sua corporalità esprime l'anima. Perciò in lui non si trovano descritte sembianze e movenze sensualmente graziose, come nel Petrarca; ma ogni bellezza che egli rappresenta è spiritualizzata. Il moversi, il parlare, il sorriso di Beatrice ispirano gentilezza, virtù, un'ammirazione e venerazione quasi timorosa. Anzi, il sorriso è in-

descrivibile: produce tal sentimento, che non si può esprimere. E ciò che l'apparizione di questa donna muove in Dante è il sospiro; non il sospiro degli antichi, che va verso la voluttà, ma il sospiro dell'anima.

Anche le liriche del dolore sono in Dante diverse da quelle del Petrarca, e superiori perchè il dolore non vi è così generale e uniforme come nell'altro, ma particolareggiato e mostrato sotto diversi aspetti. Si legga il sonetto per l'anniversario della morte di Beatrice, quello ai pellegrini che entrano in Firenze inconsapevoli della morte della sua donna, e quello dell'incontro del poeta con le damigelle di lei.

Anche le canzoni di Dante non sono pregiate e conosciute quanto meritano, ricchissime come sono di pensieri poetici, nonostante alcune parti alquante scolastiche. (Esame delle canzoni. In ultimo, si fermava su quella “ Donna pietosa e di novella etade „).

Seguiva la trattazione della

Lirica del Petrarca.

L'Italia per lunghissimo tempo, scordatasi di Dante, non imitò che il Petrarca: modello per gli artisti non solo, ma tribunale inappellabile pei critici: come si scorge dai giudizi del Castelvetro contro il Caro. Assai rileva ben conoscere un poeta che ebbe tanto potere sui contemporanei e sulla posterità.

Ma noi non istaremo contenti, come altri critici, a lodare la soavità, la grazia, l'armonia, insomma l'esteriorità del Petrarca; e cercheremo d'investigare il concetto e l'essenza della sua poesia.

Il canzoniere del Petrarca, diversamente dalle raccolte moderne di liriche, ha unità così nell'oggetto come nel sentimento: esso è tutto pieno dell'amore per una sola donna: Laura. Nè è da ammettere l'opinione di coloro che negano questa unità, e tengono Laura per un personaggio d'invenzione, un'allegoria, e ciascuno dei componimenti suppone ispirato da una nuova situazione del poeta.

La generale situazione in cui si colloca il Petrarca è l'amore per una donna altrui, e perciò un amore in contrasto con la virtù. E c'è in lui la coscienza di questo contrasto, da uomo virtuoso ch'egli era. Altrimenti quella passione sua si sarebbe atteggiata come quella di un Anacreonte o di un Boccaccio. D'altro canto, se la virtù avesse costantemente trionfato, si sarebbe avuto un atteggiamento didascalico e prosaico. Appunto perchè è una situazione di contrasto, tra passione e ragione, quella del Petrarca è altamente poetica.

Lo Schlegel e altri hanno parlato della monotonia del *Canzoniere* petrarchesco, e dicono che non è possibile leggerne quattro componimenti di séguito: il che sarà vero, ma è effetto di tutte le poesie staccate, e particolarmente dei sonetti, che stancano a leggerle l'una dopo l'altra, ricominciandosi sempre da capo con ciascuna di esse. Ma lo studio più accurato del *Canzoniere* mostra che esso è un vero poema lirico. Un poema che comincia dall'innamoramento: in sul principio, il poeta ama e tende verso la donna amata. Poi si accenna il contrasto; e il poeta lo attenua col mostrare Laura casta, forte, ritrosa, ed elevare il suo ad amore ideale: il che gli riesce fino a un certo punto: certi particolari, che quasi involontariamente gli sfuggono, mostrano a volte una Laura meno ritrosa e disdegnosa di come il poeta l'afferma e, in genere, la rappresenta. L'amore ideale si espande in molte

liriche, dove Laura è scala per salire al bene e a Dio. Ma Laura muore, e si assiste al dolore, che cede poi nel poeta il luogo a una dolce malinconia; e infine si fanno strada le considerazioni sulla morte e sulla vanità delle cose, e sul prossimo presentarsi al giudizio di Dio: donde i canti di pentimento, e infine il trionfo di Laura, che è trionfo della virtù. Ecco come il canzoniere del Petrarca è un poema, il quale comprende, nelle poesie in vita di madonna Laura, il contrasto dell'amore e del dovere, e, nella seconda parte, che sono le rime in morte, il trionfo del dovere sull'amore. Chi vuol vedere questo più chiaramente, legga i *Trionfi*, dove si trova chiaramente spiegato ciò che nel canzoniere è liricamente esposto. Infatti, si ha prima il trionfo dell'amore, poi quello del contrasto dell'amore con la castità, poi quello della morte e della fama: considerazioni tristi e melanconiche, a cui il poeta fu condotto dalla perdita della donna amata; e infine, il trionfo della divinità, alla quale egli si rivolge per chiedere perdono dei suoi passati trascorsi, e nella quale si acqueta.

Lo stile, in poesia, è lo stesso che l'affetto; e l'affetto del Petrarca è il dolore, ma il dolore delle rimembranze, una dolce malinconia. Perciò lo stile non è robusto, energico, sublime, ma in certo modo pacato e si accomoda volentieri alla forma del sonetto, e si piega al leggiadro e grazioso.

Ma nel Petrarca al sentimento si accompagna una viva immaginazione, della quale egli facilmente abusa, cadendo nel sottile, nel fiorito, nell'allegorico; sino al punto che in lui si è potuto vedere l'origine del secentismo; cosa in parte vera perchè il Marino è la fine di un processo, di cui il Petrarca è il principio. Ma bisogna, nello studiare il Petrarca, separare ciò che in lui è poetico da ciò che è semplicemente acuto e brillante.

La differenza del Petrarca rispetto a Dante è

stata dal Foscolo attribuita alla diversità dei tempi, ai cinquant'anni che separano l'uno dall'altro, e che dovevano produrre la poesia robusta ed energica di Dante e, in contrasto, quella gentile e adorna del Petrarca. Ma, in verità, nè i cangiamenti di qualche re o di qualche papa bastano a indurre un cangiamento generale nei tempi, nè la differenza del Petrarca rispetto a Dante è nel tempo diverso, sibbene nella diversa situazione in cui egli si colloca. Anzi, la concezione dell'amore è comune ai due poeti, il che mostra che i tempi loro non dovevano essere tanto diversi: entrambi sono lontani così dall'astrattezza come dall'amore sensuale; per entrambi la donna è via alla virtù e a Dio. Ma in Dante c'è maggiore spontaneità, nel Petrarca maggiore riflessione; il primo è più poeta, il secondo migliore artista; nel primo è forza, affetto, e talora scorrettezza e ruvidezza di lingua; nel secondo, spirito, eguaglianza, correzione; nel primo, armonia, nel secondo, melodia.

A noi non importa punto risolvere la questione che fu agitata, se fosse maggiore Dante o il Petrarca; ma dobbiamo riconoscere che i vuoti lasciati da Dante, furono riempiti dal suo successore, di temperamento diverso dal suo. (Seguiva l'esame delle principali poesie del Petrarca).

Le lezioni successive trattavano, al sèguito del Petrarca, dei petrarchisti, e della nuova forma che il petrarchismo assunse nel Tasso, sino alla fine della lirica italiana d'amore, ossia fino all'Arcadia.

Dal Tasso all'Arcadia.

La poesia del Petrarca ebbe due elementi: l'amore e la virtù, l'elemento poetico e quello prosaico, ma che in lui serve a dare risalto al poetico,

e non appare mai da solo, neppure nell'ultimo periodo, quando il poeta si volge al cielo, perchè anche qui c'è l'affetto, che è il pentimento.

Ora, dei due elementi della poesia del Petrarca, i petrarchisti abbandonarono quello poetico, e ritennero e imitarono il prosaico e falso.

Nel Quattrocento la letteratura in lingua latina prevalse su quella che si diceva in lingua volgare, e che, come tale, era spregiata. Ma sorse allora una forte individualità poetica, il Poliziano, sul quale il petrarchismo non ebbe alcun potere, e che sembrò tornare a Cino da Pistoia; e parve assimigliarsi al Petrarca soltanto nella cultura e nella gentilezza (il Pulci invece fu rozzo, sebbene spontaneo). Se la via aperta dal Poliziano fosse stata seguita, avremmo avuto una lirica spontanea. Ma il Bembo e i suoi seguaci lasciarono da parte quel sentiero. Il Bembo ebbe il merito di restaurare gli studi sulla lingua italiana; ma, erudito e dotto, non aveva ingegno vero, nè di poeta nè di prosatore; e imitò Cicerone e Virgilio, Petrarca e Boccaccio, trascurando prosatori come il Passavanti e il Compagni, poeti come Dante. La sua *Storia di Venezia*, che pure è delle sue cose migliori, mostra la debolezza del suo stile. Confondendosi i suoi meriti di erudito e di grammatico con quelli poetici, le sue meschine poesie parvero bei modelli: e ciò fece gran danno alla poesia del Cinquecento. Vero è che ora si è venuto all'eccesso opposto, e la disistima pel Bembo poeta fa dimenticare i servigi che quel valentuomo rese alle lettere.

Ma sarebbe errore accagionare unicamente il Bembo di quel che accadde poi. Le condizioni dei tempi portavano all'indirizzo d'imitazione. Basta leggere in proposito il quadro che fa il Sismondi nelle sue storie. Gli scrittori cercavano la lode dei letterati e degli eruditi, o scrivevano per passatempo: onde dovevano di necessità appigliarsi al-

l'imitazione. Vi furono bensì, anche nel Cinquecento, scrittori spontanei, soprattutto a Firenze, che ancora serbava spirito d'indipendenza.

L'imitazione del Petrarca fu servile: si vollero adoperare le parole stesse del cantore di Laura, e un lavoro del Caro fu criticato perchè vi si trovavano due parole, non adoperate dal Petrarca. Meno male se avessero prescelto Dante, che ha una lingua ricchissima e varia! Ma il vocabolario e la fraseologia del Petrarca erano assai ristretti. Così si giunse a poco a poco fino al Metastasio, che compose tutte le sue opere con una piccolissima scelta di parole e modi di dire: il che, per altro, dimostra che, anche con poche parole, si può esser grandi poeti, quando se ne ha la natura.

Peggio accadde pel contenuto: nel Petrarca c'è amore vero e platonismo; i petrarchisti imitarono soltanto il platonismo. Ond'è che in essi manca affatto il sentimento, e tutto si riduce a sentenze o false o troppo acute. Meno peccarono il Casa e il Costanzo, che avevano buona orditura di pensieri, ma adatti alla prosa e non alla poesia. E ha ragione il Tasso quando trova maggior gravità nel Casa che nel Petrarca: infatti, nel Casa c'è la gravità che nasce dall'assenza del sentimento.

Cominciamo dal Bembo. Il primo sonetto del Petrarca si rivolge ai lettori, per dimandar perdono delle cose che sta per dire. Il Bembo vuole imitare, e pensa ai posteri, per giovare ai quali chiede aiuto alle Muse. Il Petrarca pensava a sè, il Bembo ai posteri: si vede che egli lavora di riflessione. Quale è la donna del Bembo? Non si sa. Quale impressione ha fatta sul suo cuore? S'ignora. Che cosa opera la sua bellezza? Niente: laddove in Dante e nel Petrarca la bellezza rivela l'anima. Si legga il sonetto del Bembo, nel quale dà tante vaghe immagini della sua donna; si legga l'altro sul primo amore.

Il Casa, come ho detto, è meno assurdo. Si legga il sonetto: « Dolci son le quadrella onde Amor punge ». E i suoi sono sonetti filosofici, come certe canzoni di Dante. Ma guai se egli tenta la corda dell'affetto! Che cosa è il suo sonetto *Alla gelosia*, a torto tanto celebrato? Un'imitazione della descrizione che Virgilio fa di Aletto: un'intemerata alla gelosia, contesta di pensieri di Virgilio.

Mancava ai petrarchisti così la realtà come la fantasia: la realtà, perchè di solito componevano a freddo, per donne immaginarie; la fantasia, perchè non sapevano trasportarsi nelle situazioni immaginate.

Per ritrovare realtà e fantasia, dobbiamo giungere alle liriche di Torquato Tasso: liriche di assai vario argomento, e varie di sentimento, ora sensuali ora platoniche, e in cui la sola verità che vi sia è quella dello spirito. Viveva il Tasso nelle corti, in tempi assai raffinati, con abitudini di cerimonie; e la sua lirica riflette queste condizioni. Ora ci descrive una donna che suona, ora una donna mascherata, ora l'abbigliamento di un'altra, ora i gioielli di cui essa si adorna. La donna, messa così alto nel Trecento, discende; e discenderà ancora dopo il Tasso. E lo spirito si moltiplicò dopo di lui, e si ebbe la poesia del Marino, sensibile di cuore, ricco di fantasia, che poteva essere gran poeta, e fu mediocre, per non dir cattivo. Ma si è ingiusti nell'accusare il Marino come il corruttore dei suoi tempi, laddove i tempi corruppero lui, ed egli non poteva riformare la società, di cui era eco. Pietro Metastasio e altri, che vollero riformare, nel Settecento, la poesia, non abbandonarono la via dei due secoli che li avevano preceduti, e poterono soltanto andare più oltre o nello spirito o nella frigidità. E simili tentativi di riforma, che non riformava le cose, furono quelli degli Arcadi, che tendevano al piccolo e languido, e dei frugoniani,

che tendevano all'ampolloso e rimbombante. Così finì la lirica italiana.

Il De Sanctis dice nelle Memorie di aver « terminato il corso sulla lirica con un'appendice intorno alla satira italiana », donde « seguì uno studio animato dei nostri satirici » (p. 303). Ma, veramente, le lezioni sulla satira furono non un'appendice, ma un intermezzo del corso sulla lirica, e propriamente s'inseriscono al termine dell'esame della lirica erotica italiana da Dante ai petrarchisti. Il riattacco, ingegnoso e artifizioso, era questo:

La satira italiana.

Abbiamo osservato come l'amore dall'eccesso di vigore e di forza passasse all'eccesso opposto della debolezza e sdolcinatezza, da Dante agli arcadi e frugoniani. E qui sorge naturalmente il desiderio di sapere quale sentimento siasi destato, ed abbia campeggiato, quando la lirica amorosa si corruppe. Ora, quando la società è corrotta e i poeti non sanno più amare perchè non trovano oggetto degno del loro amore, s'accende e sorge la passione contraria all'amore, l'odio. E i poeti non potendo ritrarre e lodare la società contemporanea, che è prosaica, si dànno a morderla e satireggiarla. Così la satira è legittima conseguenza della lirica decaduta e spenta: epperò essa non è un genere particolare, ma un'ultima modificazione della lirica, è l'ultima consolazione del poeta. Senonchè l'odio propriamente detto, sentimento composto d'invidia e bassezza, è poeticamente sterile, ma l'ira, il *furor brevis*, è potentemente poetico, pas-

sione quasi eguale nella forza alla passione di amore. E sebbene la satira si sia svolta meglio e in modo più perfetto nel Cinquecento, già nel Trecento se ne scorgono i primi segni; e l'ira creò allora un'opera divina, la *Commedia* di Dante, e più tardi i sonetti politici del Petrarca, e qualche canzone del soavissimo Cino. Ma, se il sentimento spontaneo e primitivo dell'ira apparse nel Trecento, e fece vagire la satira, a questa mancò la forma sua vera, che ottenne nel Cinquecento, secolo per eccellenza satirico. E in questo secolo primeggia l'Ariosto, vero rappresentante di esso, che non fu satirico solo nelle sue satire ma nello stesso poema dell'*Orlando*, dove la satira è velata dall'ironia.

Ma l'Ariosto e il suo secolo è diversissimo, anche nel sentimento dell'ira, da Dante e dal Petrarca e dal loro secolo. Nel Cinquecento, come non c'era vigoria nell'amore, così neppure potenza di odio ed efficacia d'ira. Non più lo sdegno e l'amore ispiravano la satira; non più le personalità la facevano terribile, non più si colpivano direttamente gli individui. Ma sua materia erano le debolezze e sconvenienze sociali, non il vizioso ma il vizio in generale, e il suo tono non era l'indignazione, ma il riso. Laonde lo stile delle satire dell'Ariosto è, nè poteva essere altrimenti, fiorito, gioviale, festevole.

L'Ariosto non ebbe veri seguaci: in lui il riso non era fine, ma mezzo; e in molti suoi cattivi emulatori il riso divenne fine ultimo e principale, e si videro le accademie encomiare cose frivole, con insipide freddure, e far satire come i petrarchisti facevano sonetti d'amore; altri ancora diedero nel buffonesco. Lo spirito deve bene avvertire i tempi, i luoghi e la situazione stessa del poeta; altrimenti, si cade facilmente nelle ripetizioni e nei luoghi comuni, come accadde negli imitatori

dell'Ariosto. Equivoci di lingua, allusioni oscene, parole apertamente scurrili e disoneste, ecco ciò che si vede anche nei migliori di essi, per es. nel Lasca e perfino nel Berni, lo spiritoso Berni che dette il nome alla poesia giocosa, degno emulo alcune volte dell'Ariosto, ma che, per la voglia di far ridere i suoi contemporanei, par talvolta davvero un semplice buffone. Altri dalla satira generale che è dell'Ariosto, passarono alle persone, cioè ai vituperii personali, alle oscenità stomachevoli e alle calunnie impudenti, come si vede nell'Aretino, nel Ruscelli, e anche nel Caro dei *Mattaccini*. L'individuo può ben essere occasione alla satira, ma bisogna che questa sappia elevarsi al generale e all'ideale.

Nel secolo seguente, il Menzini aveva meglio d'altri sortito dalla natura ingegno disposto a questo genere di componimenti, e alla parte esteriore e formale delle sue satire non c'è nulla da riprendere. Ma egli è reo d'incomportabile leggerezza, e non solo è da biasimare pei vituperii coi quali colpì il Moniglia e il dotto Magliabechi, ma pel suo trattare sconvenientemente cose serie e gravi: nella satira contro le donne, le accusa di bazzecole, quali sarebbero, nè più nè meno, l'adulterio e l'infanticidio! — Salvator Rosa avrebbe potuto rigenerare la satira, se tanto avesse potuto un uomo solo, quando la società era corrotta. Era uno spirito indipendente, riboccante d'indignazione contro le debolezze e i vizii, eccitabilissimo, e pur alieno dal colpire le persone. Ma egli non aveva buoni studi, scriveva senz'arte, senza comporre, a sbalzi; usava una lingua bassa, quasi napoletana, e insieme una forma di verso alta e sonora, che gli veniva dalla lettura del Tasso, di cui fu ammiratore.

Chiuso lo studio sui satirici italiani, il De Sanctis si rifaceva all'esame dell'altra specie della lirica:

Lirica religiosa, eroica e morale.

La lirica religiosa richiede per condizione intensa vita religiosa, contrasti e lotte. E sarebbe stata altissima nei primi tempi del cristianesimo, quando due religioni e due civiltà erano a fronte e si combattevano, se si fossero avuti allora ingegni di poeti e lingua adatta: restano monumenti di quei tempi gli inni e le pagine eloquenti dei padri della Chiesa. E per lotte religiose non bisogna intendere dibattiti sui dommi, ma veri contrasti di una religione nuova contro una vecchia; talchè le discussioni dommatiche dei secoli seguenti e le polemiche contro gli eretici non potevano ispirare poesia. Lo stesso Dante, quando introduce direttamente la religione, diventa prosaico, teologo e non poeta. Nè Jacopone ci presenta nulla di vivo: la sua produzione è ascetica, non lirica e poetica. Falsamente poi la canzone del Petrarca alla Vergine è stata creduta una poesia religiosa, laddove non è altro che la canzone del pentimento del poeta. Molto meno poteva aversi critica religiosa nel Cinquecento, quando si vagheggiò il paganesimo, o nel secolo più rozzo della storia italiana, il Seicento, il secolo della tirannide spagnuola e del cattivo gusto. Veramente un raggio ne apparve allora, per effetto degli avvenimenti contemporanei, della lotta contro i Turchi. Ma operò sull'esterno e non già nell'interno; l'energia fu tutta formale, onde versi gonfi e rimbombanti, ma privi di sentimento. L'elemento religioso fu sottomesso all'eroico e aristocratico. Ciò si vede nel Chiabrera, nel Guidi, nello Zappi, nel Filicaia; per es., nella canzone di costui

per la liberazione di Vienna. Appena è da notare qualche buon sonetto, come quello del Filicaia sulla Provvidenza.

Per lirica eroica non si deve intendere quella elogiativa di questo o quell'individuo, come se ne è composta tanta, in tempi recenti, dal volgo poetico in onore di Napoleone. La vera lirica eroica è rappresentazione schietta e sincera di un sentimento energico, profondo, sociale: diversamente dall'amorosa, che è individuale. La lirica eroica rivela e rinvigorisce la nazionalità; e quando manca, è segno che la nazione decade, e le succede allora il sentimento privato e la lirica individuale. Le forme della lirica eroica sono molteplici, ed essa può essere opera di molti, di pochi e anche di un solo: di pochi e di un solo, quando quel sentimento viene mancando nell'intero popolo, e persiste e reagisce in alcuni individui. Grande fu in Grecia, che ebbe Pindaro; in Roma, Orazio e Virgilio sorsero in tempi in cui già quel sentimento decadeva. L'Italia ebbe nel Trecento alcuni energici brani di poesia civile nella *Commedia* di Dante e due canzoni del Petrarca, il quale per altro non era temperamento di poeta eroico: in quelle canzoni v'ha nobiltà di pensiero, vi ha studio, ma difettano la forza e la spontaneità, che abbondavano in Dante.

Dopo il Petrarca, non si udì in Italia accento di lirica eroica fino al Seicento; perchè nel Cinquecento la lirica amorosa dominò in modo da non lasciar fiatare la religiosa e l'eroica. Vero è che allora fu composta una canzone eroica, che levò gran rumore, da destare invidia a ogni più nobile poesia, la canzone del Caro detta dei Gigli d'oro; nondimeno, quella canzone è povera cosa, una stentata e gelida allegoria d'imitazione petrarchesca. Il Caro, ottimo traduttore, non fu mai poeta, e molto meno poeta eroico; e chi conosce la sua vita e legge le sue lettere sa anche quanto poco eroica

fosse la sua politica. Nel Seicento, dunque, in cui si ebbe un momento nel quale interessi politici e religiosi confluirono, furono composte le già ricordate canzoni del Filicaia per Giovanni di Polonia e per la Regina di Svezia. Le quali non sono prive di pregio, e già il solo tentare una poesia maschia in tempi di corruttela è cosa meritoria; senonchè, d'accordo con le condizioni letterarie di quel secolo in Italia, l'energia che vi appare è vernice, è apparenza, non sostanza; molta rettorica, epperò moltissima chiarezza; forma splendida, ma pensieri comuni e volgari; sentimenti personali e aristocratici, non nazionali e sociali. Si paragoni con Dante, dove è oscurità o rozzezza nella forma, ma altezza ed energia nei concetti. Dipoi, non vi fu nemmeno l'ombra della poesia eroica: nè l'oppressione francese e la servitù italiana potevano rinvigorirla.

Grande copia abbiamo nella nostra letteratura di poesia morale. Ma che cosa è veramente poesia morale? Le idee di bene e di male, di giusto ed ingiusto sono per sè stesse opere di riflessione e non possono generare che prosa; ma, avvivate dalla fantasia e riscaldate dal sentimento, diventano passione, e allora si ha vera lirica morale. Anzi, in un secondo modo, l'idea del bene può da passione passare in azione, e allora l'ideale diviene reale, l'astrazione sentimento, e si ha il componimento più perfetto della lirica morale. Di qui si vede la differenza della lirica morale dalle altre tre, amorosa, religiosa ed eroica, che sono morali non assolutamente ma solo relativamente, cioè come convincimento, buona fede, passione del poeta. Che cosa importa che le opinioni del Leopardi siano empie e disperate, quando egli ne è così fortemente preso, così intimamente persuaso da commuoverti e agitarti nel modo più energico? Il Leopardi, pessimo moralista, è sovrano poeta. Per contrario, la

lirica morale deve essere assolutamente conforme al bene assoluto, e la sua essenza è la passione di questo bene. Onde sembra che essa entri innanzi in pregio ed eccellenza alle altre tutte, perchè è la perfetta congiunzione del bello col bene, anzi è il bene divenuto bello. Il che, come ci manifesta la sua eccellenza, ci dà anche a divedere come sia difficile a tentare e a conseguire perfettamente.

Grande copia, abbiamo detto, ha la letteratura italiana di lirica morale, ma dobbiamo aggiungere che la più parte di essa è caduta in universale dimenticanza, e osservare, infine, che essa mostra totale assenza di sentimento nel più bel fiorire dell'intelletto. Ora, com'è noto, l'uomo prima crea e poi esamina; prima è la sintesi, poi l'analisi; prima la spontaneità, poi la riflessione: gli artisti sorgono prima dei critici, gli oratori prima dei retori, i creatori delle lingue prima dei grammatici e dei dialettici. Ma nella lirica morale italiana del Cinquecento si ha l'astrazione che non diventa passione, il bene rimane bene senza che il bello lo renda poetico. Quindi, sentenze, massime, principii, non sentimento. Si vedano, per esempio, i sonetti del Casa, il migliore dei petrarchisti, del quale è assai da lodare il concetto per verità e regolarità, ma che non è punto riscaldato da affetto; donde il suo stile pesante e prosaico. E quei poeti del Cinque e Seicento furono sovente allegorici, nel che si vede che imitavano Dante e Petrarca, e tutto rubavano a quei sommi salvo il sovrano ingegno. L'allegoria, lavoro della fantasia, o presenta personaggi che operano con vera e viva passione, e allora l'allegoria è inutile; o quelli operano freddamente e l'allegoria non li salva dalla loro nullità.

Un sol poeta ci diede una canzone che può tenersi perfetto modello di siffatta poesia: il Guidi, che forse sarebbe oggi del tutto dimenticato, se la canzone alla Fortuna non lo avesse reso immor-

tale. Canzone sublimissima, in cui è felicemente trovato e felicemente condotto il contrasto delle due idee principali. Il Guidi, che aspirava ad emulare Pindaro, non lo imitò mai così bene come in questa stupenda canzone.

Se questo giudizio ammirativo sulla canzone del Guidi desterà maraviglia, essendo uno dei rarissimi, forse l'unico caso, nel quale il De Sanctis si lasciasse abbagliare dal lustro rettorico, nelle lezioni seguenti sull'origine della moderna lirica italiana, si troverà adombrato lo schema di quelli che furono poi i due capitoli sulla « Nuova scienza » e sulla « Nuova letteratura » della *Storia della letteratura italiana.*

Formazione del nuovo spirito europeo.

Nel Seicento, nel secolo famoso per la corruttela del gusto letterario, le scienze s'innalzarono a grande altezza: Galileo fu contemporaneo del Marino, e ai nomi dei poetastri di quel secolo si possono contrapporre i nomi dei Torricelli, dei Viviani, e di tanti altri. Contrasto tra vigoria scientifica e futilità poetica, che si vede fino al tempo dell'Alfieri.

La letteratura moderna, sorta dopo tanto progresso scientifico, fu destata ed educata dalla scienza. E qui si noti che diciamo " antica „ la letteratura che va da Dante, dal Petrarca e dal Tasso fino all'ultima corruttela, fino ai metastasiani e frugoniani, e " moderna „ quella del successivo risorgimento, fino ai giorni nostri. Ora, se la letteratura italiana antica nacque spontanea in una civiltà

nuova e fu il frutto di una nuova società, succeduta a quella che si era sfasciata ed era stata distrutta dai barbari, la nostra letteratura moderna è il frutto della stessa società, modificata dallo sviluppo dell'intelligenza e dal progresso della scienza. Ma, per intendere che cosa fosse questa scienza moderna, generatrice della nuova letteratura, importa ricordare quel che fosse la scienza antica, alla quale essa fece reazione.

La scienza antica si riassume tutta in Aristotele: ingegno singolare, che spaziò per la filosofia razionale e naturale e corse tutti i regni della natura, per modo che se al suo discepolo, ad Alessandro, mancarono terre da conquistare, a lui enti da studiare. Ma la filosofia antica rimase infeconda e stazionaria, perchè la ragione umana fu tenuta insufficiente ad elevarsi alla ragione delle cose, ai primi principii, alla scienza prima; e si ammise la rivelazione, e la teologia assorbì tutte le questioni filosofiche e sociali. Perciò la forma del pensiero fu in quel tempo il sillogismo, quasi un procedere meccanico del pensiero, donde le pedanterie e la sterilità della scolastica. Del pari, in letteratura, lo studio nudo ed arido delle parole, ove non si salga al concetto e non s'impari a pensare, produce pedanti, non scrittori. A così fatta scienza e filosofia mosse guerra la nuova, la cui reazione e progresso percorse tre stadii.

Nel primo, si gridò contro i vuoti nomi e le vuote forme; si levò la bandiera contro Aristotele, che da codesti nuovi avversarii fu tenuto uomo ignorante; e la guerra fu fatta non al pensiero ma al sillogismo che ne era la forma, e in esso si volle trovare la cagione della sterilità dell'antica filosofia, e Bacone gli contrappose l'induzione. Questa guerra produsse il crollo dell'autorità, non solo di Aristotele, ma di ogni maestro; all'*ille dixit* si sostituì la ragione. Cartesio proclamò questa libera-

zione, ma già prima di lui c'erano stati, in Italia, Telesio e Campanella.

Nel secondo stadio, che comincia da Locke e termina nella scuola scozzese, si presero a notomizzare le facoltà dell'intelletto e a risalire alle cagioni subiettive dei fatti, e si fece valere l'onnipotenza della ragione nella soluzione delle questioni sociali: principio falso, ma che fece assai progredire la psicologia.

Nel terzo stadio, infine, fu messa in opera questa ragione onnipotente; il che produsse dapprima errori gravi e terribili. Perchè quel principio, applicato alla religione, giunse alla miscredenza; applicato allo stato, alla distruzione dell'ordine e della distinzione che Dio pone nelle intelligenze; applicato alla morale, considerò come semplice consuetudine e convenzioni la moralità, come uso di certi popoli la fede coniugale, come prodotto dell'educazione l'amore dei figliuoli. Si legga il *Candido* del Voltaire. Ma, fra tante ruine e distruzioni, non tutto era perduto, finchè la ragione non aveva corrotto il cuore; l'uomo avrebbe potuto tornare per sentimento a quelle verità che la ragione distruggeva: finchè vive il sentimento, l'uomo può sempre risorgere. Senonchè, nel secolo decimottavo, si fece guerra allo stesso sentimento, come si vede dalle dottrine dell'Elvezio e dagli sforzi stessi del Rousseau per difenderlo e tenerlo vivo. Errori terribili, ma fecondi di verità, perchè non furono stazionarii come quelli antichi, ma anzi nacquero da soverchia attività di pensiero.

Questi pensieri ebbero solenne manifestazione nelle tante opere che li rappresentarono nella scienza e nella filosofia; e solenne manifestazione storica nelle rivoluzioni che produssero, dalla riforma di Lutero alla rivoluzione inglese e alla rivoluzione francese; ed ebbero altresì grandi manifestazioni letterarie. Ma, mentre ciò accadeva in

altri paesi di Europa, dove Cartesio e Leibniz non furono solo filosofi ma scrittori, in Italia, dove Galileo e Bellini e Viviani facevano progredire le scienze, la letteratura era in mano agli arcadi, intenti ai loro pastorelli e alle loro Filli. L'Italia fu destata più tardi, dal movimento scientifico forestiero: epperò l'Alfieri non fu il continuatore del Metastasio, ma di Dante; a Dante dovè rifarsi.

La nuova scienza e filosofia, se da principio fu opera di pochi e si rivolse a pochi, volle poi farsi popolare ed estendersi all'universale, e occupare i cuori e commoverli profondamente. Il che non avrebbe mai potuto fare, se non avesse chiamato in suo soccorso le lettere; perchè queste soltanto hanno potere di rendere popolare la scienza: al popolo, alle masse, non si parla con vuote e sottili astrazioni, ma col tenerne desta la fantasia e svegliarne il sentimento. Perciò la nuova scienza, che ai tempi di Lutero si soleva esporre in gravi opere filosofiche, critiche e teologiche, scritte in latino e sopraccariche di erudizione e citazioni, nel secolo decimottavo si fece didascalica, e produsse libri insegnativi, piacevoli, ironici, leggieri (si vedano i dialoghi del Fontenelle e il *Newtonianismo per le dame* dell'Algarotti): produsse, insomma, la polemica, mezzo sicuro di propagare i concetti. La scienza penetrò nella commedia, che divenne piagnolosa e sentimentale per opera del Diderot; occupò il romanzo, distruttivo della morale col Voltaire, e riducente la morale al solo sentimento col Rousseau; occupò la tragedia, che col Voltaire parificò spesso la passione allo spirito filosofico, l'azione alla declamazione. La storia stessa, in mano del Voltaire, divenne arma di combattimento. Occupò, finalmente, la lirica, che prese un aspetto affatto filosofico, istrumento a divulgare quelle dottrine, e divenne una raccolta di epistole morali, come son quelle del Pope, del Young, del Voltaire:

dissertazioni, poetiche nelle forme, prosaiche nel fondo, perchè l'ispirazione, soffocata dal calcolo, non poteva vivificarle, e il sentimento e la spontaneità, distrutti dalle riflessioni, non potevano animarle.

Due conseguenze si ebbero da questa efficacia della filosofia sulla letteratura. La prima fu un grande beneficio, apportato alla poesia, e specialmente all'italiana, che abbiamo vista decaduta e corrotta. La filosofia la trasse dal privato, dall'individuale, dall'amoroso, e la sollevò al patrio, al sociale, al religioso; e, invero, questa impronta pubblica e religiosa è il carattere della moderna poesia. Laddove i poeti del Cinque e Seicento non vergognavano di essere di proposito adulatori e cortigiani, ed erano tenuti come servitori, i poeti del secolo decimottavo si resero sovente terribili e formidabili: Voltaire era rispettato anche dal papa. In breve, la letteratura non fu più espressione della famiglia, ma della società. La seconda conseguenza fu un danno non lieve, perchè la scienza modificò non solo, ma soggiogò la letteratura. Invero, quantunque, come si è detto, la scienza possa diventare poetica e generare e vivificare la letteratura, a ciò si richiede (come anche si è detto) che diventi prima sentimento, ispirazione, spontaneità, e non resti astrazione ed arida riflessione. Ora, come poteva la scienza del secolo decimottavo riscaldare i cuori e infiammare la fantasia, essa così distruttiva, che rinnegava il passato spezzando il filo della tradizione, rinnegava la religione, la patria, la morale? La sua missione era la distruzione; i suoi mezzi, il motteggio e l'ironia. Ecco perchè nel secolo decimottavo non sorse alcun grande poeta. Il poeta deve credere ed amare; il dubbio e la bestemmia lo annullano. Due forme sole di poesia poteva avere quel secolo: o la poesia della resistenza, nei difensori del passato, e di essa si ebbero manifestazioni

nel Rousseau, che difese il sentimento contro gli enciclopedisti, e poi nel Saint-Pierre, che insieme col sentimento della natura si sforzava di ridestare quello religioso; — ovvero la poesia dei fervidi distruttori, la satira, la poesia leggiera, urbana, ironica, fuggitiva, alimentata dall'ironia e dallo spirito di negazione e di novità; e di quest'ultima sorta fu la poesia del Voltaire, e come tale si debbono considerare quegli innumerevoli libelli, romanzi, novelle, critiche, polemiche, osservazioni, che inondarono la società del secolo passato.

L'eredità, tramandata dal secolo decimottavo al decimonono, fu dunque questa: da una parte, la letteratura tolta alle inezie e sdolcinature, ed elevata all'altezza eroica, religiosa e sociale; e dall'altra, fatta serva di dottrine empie e distruggitrici dell'ordine e della pace civile e sociale. Il secolo decimonono ha ritenuto e fatto largamente fruttare la prima parte di questa eredità, e ha ceduto l'altra ai superstiti seguaci della scuola volterriana, che sarà in breve distrutta dai creatori delle nuove dottrine. I superstiti fautori della filosofia del secolo decimottavo saranno come un anacronismo nel nostro. Mancherà ad essi l'ironia, principio vitale nei loro predecessori; mancherà la realtà: rimarranno in un vuoto sconsolato, senza religione, senza patria, senz'amore. E, se saranno veri poeti, sentiranno il bisogno di credere ed amare, e non potendo gustare tali dolcezze, bestemmieranno la vita, la natura, la provvidenza, e saranno poeti scettici. E tali furono Goethe, Byron, Leopardi. Ma il dubbio è passeggiero e individuale; è impossibile che divenga sociale e duri assai lungamente. E, infatti, il nuovo movimento del secolo nostro l'ha distrutto, ed è tornato a quei principii, già combattuti nel secolo scorso e purificati dall'ironia e dalle rivolture sociali: è tornato alla religione, alla patria, all'amore, elevati e nobilitati, divenuti generosi e sociali.

La poesia moderna italiana crede, ama, edifica; e procede sempre innanzi verso l'altissimo suo scopo.

A questo quadro generale segue uno schiarimento sulle vicende particolarmente percorse dall'Italia, curioso perchè fa conoscere un De Sanctis con simpatie cattoliche o neo-cattoliche, di cattolico nazionalista, e offre un giudizio sulla vecchia Italia, che egli non avrebbe poi ripetuto:

L'Italia rispetto al nuovo spirito europeo.

Mentre la Germania, l'Inghilterra, la Francia si agitavano e movevano guerra al papato, che cosa rappresentava l'Italia? Prese parte a quel movimento? Fu una coda di quel movimento, come alcuno ha creduto, o rappresentò una parte importante?

Leggendo i libri italiani di quei tempi, si vede che essa non partecipò alle agitazioni straniere e fu loro avversa. Il protestantesimo non seppe aprirsi la via in Italia e i tentativi che se ne ebbero si spensero presto. Nella rivoluzione fu trascinata dalle armi straniere, e quando queste si rivolsero altrove, si acchetò, e quel movimento apparve opera estrinseca, non interna e spontanea. Nè avemmo grandi scrittori negatori della morale e della religione; anzi, per queste parti si può dire che l'Italia diventasse più morale e più religiosa, il che appare chiaro ove si paragoni l'Ariosto con l'Alfieri e col Parini.

Ma, se l'Italia fosse veramente rimasta sola campione dell'antico in mezzo al generale movimento

degli altri popoli, sarebbe stata un'anomalia e non avrebbe potuto seguitare il movimento scientifico. L'Italia si opponeva al movimento straniero in quanto distruzione, motteggio, ironia, e distingueva nella istituzione religiosa l'assoluto e il vero dal condizionato e dal falso, e quello sosteneva essere eterno, questo mutabile e da correggere. Non si trattava allora (dice il De Bonald) dei vizii della chiesa romana, ma dell'esistenza stessa della religione. L'Italia confessava essere la religione corrotta e meritare di essere riformata; e alle parole aggiungeva i fatti, quando col Concilio di Trento dava opera alla riforma del clero; e il clero, che venne poi, ebbe altri costumi, altra disciplina, e fu migliore assai di quello di Leone X. Ma il bisogno di un'utile e legittima riforma comportava che non si dovesse tutto distruggere e negare l'esistenza di una religione. Sicchè si vede da ciò come l'Italia precorresse la moderna Germania nel difendere la religione contro le distruzioni dei filosofi; la Germania rischiara ora coi lumi della scienza quel che l'Italia aveva già posto in atto.

L'Italia provvide anche all'ordine civile ed alla pace sociale; e mentre la Francia declamava, l'Italia operava; si vegga, per es., ciò che il Botta scrive delle riforme di Leopoldo di Toscana, e si ricordino il Genovesi, il Beccaria, il Verri, il Filangieri, il Pagano, che levarono la voce contro i mali del passato e le false e guaste istituzioni, proponendo e promovendo ottime riforme. Questa nobile schiera si componeva di coloro che provvedevano soprattutto a combattere i vecchi abusi (Beccaria, Verri, Pagano contro la tortura, la pena di morte, la procedura antiquata), mentre altri guardavano all'avvenire (come il Filangieri). Se alle opere del Beccaria e del Filangieri si desse il metro, si avrebbero stupende opere poetiche; tanto è forte la convinzione e l'affetto che le anima. In Francia si satireggiava

e distruggeva, e non si pensava ai rimedi: anche il Montesquieu, in tutte le sue opere, se svelò le piaghe, se adoprò l'ironia, non propose riforme, e anch'egli prese la sua parte nell'universale distruzione. Anche nelle cose morali fu bello l'ufficio adempiuto dall'Italia, che non si oppose al Voltaire con la casistica e coi rancidumi teologici, ma, condannando la morale teologica in modo conforme alle tendenze del secolo, sostenne la morale cattolica. Al Sismondi, che assegna la decadenza della nazione italiana alla morale cattolica, si è opposto il Manzoni, il quale con forti ragioni ha mostrato che il male proviene non da questa, ma dalla cattiva applicazione di questa.

Quanto alla poesia, non vi ha in Italia, nel tempo che abbiamo esaminato, poesia religiosa, tanto la religione era radicata nei petti italiani, non agitati da dubbi: il Manzoni è stato il primo che ha rinnovato la poesia religiosa. La parte propria della lirica italiana moderna è l'elemento sociale: lirica rivolta contro il passato per distruggerlo, ma con sentimento e con fede; e perciò si è fatto ritorno a Dante. L'opposizione al passato si manifesta con l'ira e lo sdegno nell'Alfieri e nel Foscolo, con l'ironia vestita di grazia nel Parini, nel quale altresì la poesia nobilita i nuovi ed alti principii sociali.

Scarsi cenni si hanno delle analisi che il De Sanctis dedicava ai lirici e satirici italiani della fine del Settecento ai primi dell'Ottocento, dal Parini al Foscolo. La trama di quelle lezioni era la seguente:

La lirica del Settecento.

Il periodo petrarchesco fu chiuso dal Metastasio. L'opposizione al passato e il desiderio di migliorare il presente: ecco lo scopo della risorta lirica.

Quindi non più la delicatezza e la melodia, ma la forza e l'armonia; quindi il ritorno dal Petrarca a Dante. Rivisse Dante, non già disseppellito per vaghezza di eruditi; rivisse, perchè i tempi lo evocavano dall'oblio. Fu risorgimento spontaneo: si ebbe bisogno di lui, perchè si ebbe bisogno della forza, della quale egli era stato il primo ed unico esempio. Ma la forza in Dante si manifesta in tutte le sue gradazioni, le quali si possono ridurre a due principalissime, l'una di resistenza, impeto, sdegno, l'altra di pacata e dignitosa energia, l'una di Dante ghibellino, l'altra di Dante filosofo, moralista e cittadino. La moderna lirica italiana si attenne alla seconda delle due forme di forza, e sono suoi caratteri la nobiltà e la dignità. Ma questi sentimenti furono preceduti per alquanto tempo dalla violenza, dall'ira, dallo sdegno, suscitato dalle condizioni in cui giaceva l'Italia. Vittorio Alfieri fu il rappresentante di questa gradazione del sentimento della forza. Le sue satire sono il primo grido italiano, vera e violenta reazione (non teniamo conto del *Misogallo*, libro pessimo e inetto), mirante ciascuna a rovesciare una forma di tirannide. Si può dire ch'egli fu tra gli altri poeti italiani quel che allora la Francia tra le nazioni. La sua forma risponde al concetto: non ironica (l'ironia in lui sarebbe stata ipocrisia), ma violenta: l'odio, la bile, la passione dantesca lo movevano, e il pieno convincimento che era in lui giustificano questi movimenti.

Giuseppe Parini rappresenta invece il secondo periodo, quello della dignità e nobiltà. Esempio raro tra i suoi contemporanei, seppe essere moderato senza adulare e strisciare. Non uscì mai dall'Italia, e fu eminentemente italiano: e come di Sofocle fu detto che era il compendio dello spirito greco, di lui può dirsi che fu dell'italiano. Adempì mirabilmente al duplice ufficio di demolire e costruire; e lo strumento della sua demolizione è

l'ironia. Nuovo Cervantes, fa della decadente nobiltà ciò che lo spagnuolo della decrepita cavalleria. Il suo concetto dominante è un saggio spirito di riforma.

La singolarità del *Giorno* non consiste nè nel suo essere un poema satirico (se ne erano già veduti in Italia, Tassoni, Bracciolini, ecc.), nè nel fine di satireggiare un'intera classe sociale o una istituzione (anche altri avevano fatto ciò: il Bracciolini aveva schernito la mitologia, il Casti i costumi delle corti, l'Alfieri ebbe scopi quasi simili a quelli del Parini). Essa è invece nella sua verità profonda e reale, non astratta ma relativa ai tempi, nell'armonia perfettissima tra i costumi e la poesia. Si paragoni la nobiltà satireggiata dall'Alfieri con quella del Parini e si vedrà quanto l'una sia diversa dall'altra, l'una astratta e generale, l'altra concreta e particolare. La poesia deve ben mirare al generale, ma deve insieme prendere le mosse dal reale, dal fatto. Quanto alla forma, egli bandisce dal suo poemetto l'azione continuata o troppo lunga: brevi, fuggitive e slegate azioni vi sono introdotte a quando a quando; semplici occasioni e nulla più. L'unità non viene dall'azione, ma dal carattere del protagonista; e si può dire che essa sia riposta nel tempo, cioè nella giornata del nobile signore. Quanta profonda ironia nella scelta di questa misura di tempo! Una giornata, una sola giornata è pari a tutte le altre per qualificare il nobile uomo: tanto è ozioso il suo vivere. Ma segno alla satira del Parini non sono solo i nobili del sangue, sì anche i plebei saliti in alto per le ricchezze: a quei tempi, il sentimento della vera nobiltà era spento. E, opponendosi egli così ai nobili del sangue come ai ricchi oziosi, il Parini rappresenta il medio ceto, il più sobrio, generoso, attivo. Due sono i malanni sociali, che egli colpisce di preferenza: la corruttela dell'idea morale del matrimonio,

donde il celibato galante e i cicisbei (che contemporaneamente il Goldoni metteva in commedia); e il forastierume dei libri di filosofia umanitaria e della letteratura lasciva. Egli descrive con l'aria di lodare, e felicissime sono le sue minute descrizioni come le sue allegorie, con le quali rende vario il poemetto e non fa avvertire la monotonia dell'argomento.

Dopo il Parini, la lirica italiana non scese dall'altezza alla quale egli l'aveva levata. Ugo Foscolo fu il continuatore degli spiriti del Parini. I suoi *Sepolcri* riuniscono due parti: quella dell'affetto privato e familiare, e quella della nazione e della società. Le tombe non sono per lui, come per altri poeti, come per il Leopardi, argomento di ricordanze e dolori individuali, ma un'istituzione dell'umanità. E se a prima vista par che quel carme sia un lavoro didascalico, in effetti esso è tutto poetico, perchè il poeta sostituisce al ragionamento le proprie impressioni, agli argomenti i fantasmi di Santa Croce: la forza educatrice dei sepolcri, ecco quel che parrebbe il suo concetto ed è invece il suo sentimento. E dall'apostrofe a Santa Croce il carme si eleva e spazia nella più remota storia e nella mitologia, e si chiude con l'immagine di Omero. Il Foscolo non era credente; neppure nell'Alfieri e nel Parini appare la fede religiosa, ma essa non era necessariamente chiamata dagli argomenti che quei due poeti trattarono. Invece, nel Foscolo l'assenza di essa ha altro significato: egli è in preda al dubbio e alla disperazione, ed è tormentato insieme dalla brama dell'immortalità. Il suo stile è oscuro e travagliato, come quello di Dante e del Leopardi. Nel Foscolo la lirica italiana appare per la prima volta morale, sociale e patria.

Il carme, che il Pindemonte compose in risposta a quello del Foscolo, è privo di sentimento sociale; dei sepolcri si parla solo sotto l'aspetto individuale:

sono occasione a lui per isfogare il suo genio malinconico e campestre e manifestare il suo gusto pei viaggi e per fargli descrivere le cose viste. Ritorna sugli argomenti trattati dal Foscolo, ma li stempera; ed introduce perfino la polemica, accusando il suo amico di oscurità e di avere usato la mitologia. E, certo, valersi della mitologia come di credenza, è stoltezza; ma giovarsene per finzioni allegoriche, come fa il Parini, è assai bello; ed è poi sublime richiamarla come tradizione dell'umanità, come fa il Foscolo, al quale il Vico mostrò la via. Il Pindemonte ha il gran merito di riempire la lacuna lasciata dal Foscolo in fatto di religione; ma ciò rimane in lui appena abbozzato, importante come un primo accenno di quel che si svolgerà poi col Manzoni.

Il De Sanctis, prima di lasciare il secolo decimottavo, faceva un breve esame de:

I sermoni del Gozzi.

La vecchia lirica, leziosa e sdolcinata, fu presa a deridere da una parte della nuova, da una poesia morale che non ricorse nè allo sdegno nè all'ironia (i suoi oggetti erano troppo meschini per meritare questa forma di opposizione), e si valse del semplice riso, e si manifestò con istile placido, festevole, sparso di brevi sentenze, ed ebbe la sua forma propria nel " sermone ". Colui che trattò il sermone con grande perfezione fu il veneziano Gasparo Gozzi. Lo scopo di quei componimenti è la caricatura di un carattere ridicolo: l'azione serve da pura occasione. Così spesso una bottega da caffè, una piazza, e simili, offrono occasione di sviluppare il carattere di coloro che frequentano quei luoghi. Anche nei Sermoni del Gozzi si vede il carattere sociale preso dalla lirica italiana.

Dopo ciò, si descriveva il passaggio alla nuova lirica, e si tratteggiava il poeta che ondeggiò tra la vecchia e la nuova scuola, il Monti:

Il Monti e la nuova lirica italiana.

Se l'Italia si mantenne pura nei suoi concetti dal contagio forestiero, bisogna confessare che, quanto alla forma, parecchi dei nostri scrittori si lasciarono prendere dalle forme galliche: tali il Bettinelli, l'Algarotti ed altri. Ma ci fu anche subito la reazione: il Gozzi difese Dante contro il Bettinelli, e il purismo non tardò a richiamare gl'ingegni alle native forme italiane. D'altra parte, il contrasto rinvigorì e fecondò gli spiriti. Il Cesarotti, gran dotto, filologo ammirevole, aprì un più vasto campo alla filologia, e introdusse il senso filosofico nella grammatica, nei dizionarii, nelle questioni sulla lingua. Pure, sebbene il Cesarotti avesse avuto un avversario assai a lui inferiore (il Napione), il suo sistema cadde, confutato dai fatti: prova del sentimento della vera italianità della forma. Nessuno dei grandi scrittori, che seguirono, calcò le orme e accolse le dottrine del Cesarotti.

Invasa dalle armi forestiere, l'Italia dovè necessariamente comunicare coi francesi e coi tedeschi. Conseguenza di ciò furono parecchie scuole, capitanate da uomini insigni, con tendenze diverse. Ci fu una scuola francese, e poi un'altra tedesca, affatto forestiere, che fecero vigorosa opposizione a una scuola eminentemente italiana: scuola che, persistendo nell'osteggiare severamente qualsiasi innovazione, comechè utile e richiesta dai tempi, rimase, nel progresso universale, stazionaria. Ultimi rappresentanti di essa, uomini per altro benemeriti e avanzi gloriosi della vecchia scuola, furono il Botta e il Giordani. Ma se tutta l'Italia avesse

orgogliosamente rifiutato il progresso germanico, sarebbe rimasta indietro a ogni altra nazione europea. Se essa fu saggia quando si oppose all'eccessiva brama del distruggere e innovare, retrograda sarebbe stata se avesse combattuto anche l'utile e il necessario rinnovare del pensiero e delle cose. Onde in Italia non mancò una terza scuola (e riuscì la più numerosa) la quale, ricevendo le dottrine tedesche, e giovandosi del progressivo svolgimento forestiero, seppe vestire di forme italiane i concetti stranieri e, saviamente imitando, mantenersi originale.

Il passaggio tra la prima scuola, superstiziosamente devota al passato, e questa seconda, generosa amica del progresso, fu rappresentato da un bellissimo ingegno, al quale l'ondeggiare perpetuo tolse l'esser grande in alcun genere: Vincenzo Monti. Abbiamo veduto che le poesie del Petrarca, del Tasso, dell'Alfieri, del Parini, del Foscolo, del Pindemonte sono armoniche, cioè ispirate ed animate da un'idea: e vedemmo anche che nell'Alfieri, messo a capo della poesia moderna italiana, il concetto è tutto sociale e nel Pindemonte, ultimo della serie, è ridiventato individuale, onde la forma dura ed energica del primo e quella gentile e molle del secondo; segno di mutamento accaduto nei tempi. Il Monti, che rappresenta la transizione tra il pubblico ed il privato, non è un poeta armonico, cioè informato da un'unica idea: egli non ha fisonomia sua propria, è un Proteo, un'Eco, sebbene meravigliosa, di tutti i generi di poesia. Tutti i sentimenti si trovano riuniti nelle sue poesie, tutte le idee confuse insieme; ed egli trattò tutti i generi. Si hanno di lui poesie di occasione, per nozze illustri, per nascite, per messe e simili: belle quanto alla forma, ma che sono state dimenticate perchè prive di un concetto nobile ed eterno. Si hanno poesie arcadiche, dove tornano i nomi e gli affetti di Tirsi,

di Filli e di Licori; e tra queste sono da annoverare le elegie e i componimenti erotici, indeterminati e nulli nel concetto, ma mirabili per lo splendore della forma. Si hanno poesie tristi ed amorose propriamente dette, le une prive di oggetto amato, le altre di vero sentimento malinconico; nate le une e le altre per imitazione, e anch'esse dimenticate. Si hanno poesie religiose, il *Pellegrino apostolico*, la *Passione di Cristo*, *Cristo trasfigurato*; e veramente, se la religione consistesse negli atti esteriori, sarebbero altamente religiose: ma vi manca la religione vera, il sentimento religioso, quello che informò poi il Manzoni. Si hanno poesie mitologiche, la *Musogonia*, il *Cadmo*, l'*Endimione*, poco da pregiare, perchè la mitologia serve di veste per lodare questo o quell'uomo (e spesso un uomo da lui prima o poi biasimato). Se si volesse trovare un unico sentimento nelle poesie sociali, potrebbe sostenersi che questo fosse il sentimento sociale, perchè a ogni pagina egli ragiona della società, e si vedono qua e là pensieri e idee sociali, che se fossero spontanei e naturali, gli conferirebbero quel carattere. Ma il fatto è che in lui non primeggia il sentimento sociale, ma le persone che a volta a volta ebbe a lodare: così vario in queste lodi che può dirsi che egli fu servo e libero insieme. Come spiegare dunque la meritata fama del Monti, se in lui non è unità e verità di sentimento? La cosa fu spiegata da lui stesso, quando disse che, dovendo cantare a forza di cose fra loro disparatissime, procurò di elevarsi sempre alla grandezza e alla poesia. E veramente vi ha uomini che hanno carattere non mutabile, e accomodano a sè stessi gli eventi e le cose esterne; e ve n'ha altri che, trascinati dalla fantasia, prendono or l'una or l'altra situazione, e non rappresentano mai sè stessi, ma sempre ciò che accade fuori di loro. Tale fu Vincenzo Monti: potentissima fantasia senza ombra alcuna

di sentimento, egli dipinse e colorì vivacemente le cose. L'unità di fantasia, ecco ciò che non gli si può negare. Nè gli si può negare unità di forma, perchè, cangiando l'uomo situazioni e opinioni, può ben rinunziare alle idee, ma non allo stile, che è l'uomo stesso. La forma del Monti è sempre costante, anche quando, come nel *Bardo*, si attiene in certa misura all'ossianesco e allo straniero. Prima qualità caratteristica di questa forma è una straordinaria chiarezza e nitidezza, talchè le immagini si vedono in essa come in acqua limpidissima: qualità che lo rende degno rappresentante della scuola classica italiana. La seconda qualità è la conoscenza perfettissima della lingua e l'armonia meravigliosa del verso, portata talvolta a tal segno che il verso ne diviene un po' rimbombante: il che anche procede da eccesso di fantasia. Per la forma, dunque, il Monti appartiene alla scuola antica; per le opinioni, fu sempre fluttuante; anche in letteratura, come si vede dai suoi mutati giudizi intorno allo Shakespeare. Egli morì in tempo opportuno, ossia felicissimo per la sua fama, quando era ancora adorato e la scuola classica ancora in vita; e ricevette l'omaggio che lo celebrava nel “ grido dell'età ventura „ e nel “ pianto „ dell' “ età che fu sua „.

Ciò che segue ora, può dirsi un'introduzione storica allo studio delle due ultime grandi liriche italiane, la lirica del Leopardi e quella del Manzoni:

La lirica moderna europea.

Prima di passare all'esame della poesia del nostro secolo, è mestieri vedere i principali caratteri di essa. Il primo carattere, che la distingue così

da quella dell'antichità come del Parini, è la coscienza delle proprie azioni. Nella poesia antica ci era spontaneità senza riflessione filosofica; nella moderna, la riflessione primeggia. Accade alla poesia come all'uomo nelle sue diverse età, e vi appare la differenza della gioventù dalla maturità e dalla vecchiezza. Nella poesia antica, l'azione è rappresentata e l'ideale rimane nascosto nell'involucro del reale. Nei poeti di oggi, l'azione è mezzo e il carattere è fine, e dagli atti esterni si vuole salire alle cagioni di essa, si vuole aver coscienza dei fatti.

Possiamo distinguere nella poesia moderna una scuola scettica, un'altra religiosa e una terza media tra le due. Che il carattere sia il fine e l'azione mezzo, si può vedere nella prima scuola (Goethe, Byron, ecc.); il Byron, per es., nel *Giaurro*, nel *Corsaro*, si sforza di penetrare nell'animo dei suoi personaggi per isvelarne il carattere, e insiste nelle descrizioni, dove Dante avrebbe disegnato con un sol tratto, mettendoli in azione. E poichè quella scuola è scettica, essa cerca le situazioni più violente, inattese, misteriose; e pone l'anima umana alle prove più dure, alla tortura; e sceglie i punti più commoventi, la morte e l'amore; e concepisce queste situazioni sempre in contrasto, in guisa che con la commozione si abbia lo strazio. La morte ha per essi sempre un aspetto terribile; e del pari l'amore, così soave e dolce nel Petrarca. Tutte queste situazioni poi non raggiungono alcuna armonia con la morale; che anzi sono ordinate a distruggere la morale, a gettare il dubbio sulle cose più sacre, a proseguire la scuola politica positiva fiorentina dei Machiavelli e Guicciardini, confondendo la virtù e il vizio ed avendo come ideale la violenza in ogni situazione. Queste poesie ci prendono l'animo, mercè l'inaspettato e il mistero; ma ciò a lungo stancherebbe, se esse non avessero

un'altra qualità, un pregio intrinseco, che colloca codesti poeti ai lati di Dante e di Shakespeare: la forza del carattere, il carattere eccezionale e grande, sia nella virtù sia nel vizio, sia di angeli o di demonii. Questa poesia, che ha per sua caratteristica l'amaro e feroce sorriso sulle umane sciagure, riceve la sua forma piuttosto nella narrazione e nel dramma che non nella lirica.

Ma l'ideale, che informava la moderna poesia scettica, aveva bisogno di un reale, nel quale incarnarsi; e questo fu trovato nella storia, e veramente i grandi progressi della storia, ridotta a scienza, spiegano questa preferenza. Di storia sono pieni Schiller e Goethe, Byron e Hugo. Ma poichè il reale storico, che rispondesse a quell'ideale politico, doveva presentare l'individualità umana, libera, indipendente, capace delle azioni più straordinarie, fuori dei ceppi della società costituita, l'epoca storica da scegliere doveva essere mezzo barbara, ricca di vigore, con gli elementi più diversi e disparati per grado e qualità, e perciò in contrasto e cozzo tra loro: in una parola, il medio evo, dove codesti requisiti si trovano tutti. Al medioevo si attennero, infatti, quasi tutti i capi di questa scuola, salvo alcuno, come il Byron, il quale, rappresentando lo stesso ideale, lo incarnò nei tempi suoi e nei costumi contemporanei, e ritrasse personaggi, che sono sublimemente ribelli alla società costituita. Vero è che perchè questa ribellione contro la società costituita non paia ingiusta e non riesca ripugnante, il Byron, con molta avvedutezza, sceglie come campo di rappresentazione una società dispotica e barbara, il regime turco.

Codesta nuova poesia penetrò anche in Italia, la quale non fu mai esclusiva contro le altre letterature antiche o moderne, e accolse via via la romana e la greca, la francese del secolo decimottavo, come ora la germanica. Ma, se l'Italia con

ciò venne a partecipare al generale progresso europeo, essa non volle che il suo elemento nazionale e sociale vi si perdesse. Perciò, se il fondo generale di quella poesia rimane il medesimo nel Goethe e nel Byron come nel Leopardi, la forma cangia con la nazione, nella quale viene lavorata. Epperò l'elemento sociale e propriamente italiano dell'Alfieri, del Parini, del Foscolo, si perpetua e si ritrova nel Manzoni e nel Leopardi, meglio svolto, modificato dagli influssi forestieri, ma energico. Anzi sorse allora tra noi un solenne poeta, che fu il più spiccato rappresentante dell'elemento sociale e italiano: Giovanni Berchet. Le poesie del Berchet, i cori del Manzoni, la canzone all'Italia del Leopardi, fan chiaro come il sentimento nazionale dell'Alfieri e del Foscolo, nonchè scemare, crescesse nei nuovi poeti. E, se prima vi era stata qualche simpatia per gli stranieri, ora non vi era che profondo sentimento italiano. Che se la scuola antica subordinava alla parte sociale la religione, la moderna procede per via contraria; e se la prima si lasciò trasportare dalla violenza e dallo scherno, la seconda è solo animata da un'energia tranquilla e riposata. Nel Leopardi, p. es., tu non vedi l'ira alfieriana o la violenza byroniana o il ghigno satanico del Mefistofele goethiano, ma una continua e pacata malinconia.

La forma, diretta rappresentante di una scuola, è nella moderna poesia italiana quale dev'essere, legata all'antica e nudrita dello studio dei classici. Onde il Leopardi espresse con forme antiche concetti nuovi. E il Manzoni, quantunque meno perfetto, non lascia nulla d'importante da desiderare; e il vederlo salutato maestro dai romantici e dai classici insieme, prova la persistenza in lui degli elementi antichi tra i nuovi: talchè gli si può dare la lode che egli stesso fa di Omero: " E patria ei non conosce altra che il Cielo „. E, se si domandasse

come mai si legano tra loro due poeti così profondamente diversi come il Monti e il Leopardi e come si sia potuto passare dall'uno all'altro, si dovrebbe rispondere che essi hanno un punto di contatto nella classicità della forma.

Del Leopardi si trattava di proposito in più lezioni, accompagnando, come sempre, l'esposizione critica con la lettura e l'analisi dei singoli canti:

Giacomo Leopardi.

Il Leopardi, infelicissimo, si fece, come ha detto Pietro Giordani, il poeta degli infelici. Ma vi ha tre sorta d'infelici: i deboli e vili, che non possono essere poeti; gli energici, che si fanno superiori alle umane sciagure, e gustano quasi l'ebrezza dell'ira e la gioia della vendetta; e questi sono sublimi poeti, e loro rappresentante è l'Alighieri; infine, quelli che, d'indole mansueta e soave, nati per esser felici e far felici coloro che li circondano, gemono senza sdegno e si dolgono senza brama di vendetta; a questi appartiene il Pindemonte e, più specialmente, Giacomo Leopardi. Il Leopardi non era scettico per inclinazione; tale lo fecero i casi della vita; e in ciò è similissimo al Byron. Egli è manifestazione della propria anima e non delle esterne circostanze, come fu il Monti. Egli seppe innalzarsi dalle sue individuali sciagure ai mali dell'umanità, come non seppe l'autore delle *Notti*, il Young, che narra o declama individuali sciagure. Ecco in qual senso il Leopardi può ben esser detto poeta degli infelici. Chiunque si senta battuto dalle sventure e dalle ingiustizie, ricorre a lui come al proprio poeta, alla voce del proprio cuore.

Egli è il risultato della filosofia francese e inglese del secolo decimottavo: il Byron italiano, ma non un imitatore del Byron. La sua poesia ci mostra un uomo che si è ritirato in sè stesso: poesia di contemplazione, che osserva i mali del mondo e se ne addolora, ma non sa scorgere e proporre rimedi. Salvo nelle canzoni all'Italia e pel monumento a Dante, non è poeta sociale, ma individuale, ed universale anche, nel senso che si è detto. Se in qualche poesia tratta argomenti pubblici, è piuttosto per maledire il male e il passato, che non per affetto alle cose pubbliche. Egli ha avuto prima una filosofia, e poi una poesia; e dalla sua filosofia dobbiamo movere per intenderlo. Il suo punto di partenza è un'affermazione, che non dimostra: che nel mondo non vi è felicità e che il vivere è un male. Tutte le fatiche che l'uomo compie sono inganni della natura, la quale, mediante la necessità di provvedere alla vita, allontana la noia che lo graverebbe per la mancanza di fine nella vita. Si aggiungano ai mali naturali i mali sociali, quelli che l'uomo fa all'uomo. Di qui la disperazione e il disprezzo per gli uomini: disprezzo accompagnato da compiacenza nella propria superiorità nel sentire, il che prova che la sua poesia non è al tutto disperata. Ma egli giunse a distruggere perfino il sentimento, come si vede nell'*Aspasia*; sebbene in un'altra poesia, *Il risorgimento*, accenni alla rinascita di esso.

La poesia del Leopardi è la più alta coscienza di sè stessa, rischiarata dall'analisi e dal ragionamento. Ed egli riesce a rendere poetico questo stato di riflessione e questa distruzione del sentimento, che sono cose sommamente prosaiche: prosaiche nel contenuto, prosaiche per la forma che assumono. Vi riesce, perchè dura in lui il contrasto tra il cuore e l'intelletto; e anche quando l'intelletto, dissipatore delle illusioni, vince l'altro, egli prova sì forte angoscia, che produce ancora poesia.

Delle poesie del Leopardi alcune sono libere effusioni del cuore, altre imprecazioni nello stato di aridità del sentimento, altre tranquille contemplazioni; e qui egli diventa ironico. Una sola poesia fa eccezione, ed è il *Consalvo*, di tenera malinconia, che si congiunge alla scuola antica: poesia che basta da sola a mostrare quale grande poeta sia il Leopardi.

Alla sua filosofia è sottomessa la sua poesia; epperò egli ha agitato in modo moderno il problema dell'amore. Non più, come domandavano gli antichi: l'amore è bene o male? è virtù o vizio? — ma: l'amore è realtà o illusione? e dove finisce la realtà, dove comincia l'illusione? — Il sentimento d'amore è in lui caldissimo, come si vede nel *Primo amore*, nel *Pensiero dominante*, nel *Sogno*, e in altri canti: e non è un amore contingente, di tal uomo verso tal donna, ma l'amore nella sua ampiezza, l'amore dell'uomo per la donna, l'amore nella sua universalità, con tutti i palpiti che lo accompagnano; talchè a ognuno sembra trovare nella dipintura dell'amore del Leopardi quella del suo proprio. Ma la coscienza dell'illusione non è men forte; e non solo nasce dalla morte e dal cimitero, che distrugge la corporalità dell'amore, come in *Silvia* o nella poesia per la giovinetta morta; ma dalla considerazione della mente stessa della donna, come in *Aspasia*, o dell'introvabilità in terra dell'amore vero, come nella canzone *Alla sua donna*. E amore e coscienza d'illusione, inganno e disinganno, si fondono nell'*Amore e morte*, nell'*Ultimo canto di Saffo*, nel bellissimo *Consalvo*. E il Leopardi non è già un filosofo che guardi a questi spettacoli con occhio sereno, ma un'anima ardente, che dal disinganno riceve una profonda e desolata malinconia, onde il colorito vago ed elegiaco della sua poesia.

Lo scetticismo, la coscienza dell'illusione sono, dunque, il primo carattere dell'ideale leopardiano.

E il secondo, che strettamente vi si congiunge, è il già notato carattere filosofico. Perchè non vi ha poesia del Leopardi, ove non si trovi un concetto filosofico: e in ciò egli è stato il primo in Italia che abbia fatto scaturire la poesia dalla filosofia, e, in modo conforme ai nostri tempi, abbia dato il predominio al vero. Non solo nella sua trattazione dell'amore, ma in ogni altra sua poesia c'è questo concetto: si vedano i canti per le nozze della sorella, pel giuoco del pallone, ecc.

Passando ora a indicare l'elemento reale della sua poesia, è chiaro che questo non poteva essere, come nei poeti stranieri dei quali si è fatto cenno, l'elemento storico. Nessun periodo storico poteva rispondere alla sua situazione: il Leopardi è sempre fuori della storia, solitario e meditativo. Se talvolta sembra che prenda a cantare soggetti storici, egli non fa che valersi di nomi storici per meglio sviluppare il suo ideale. Saffo e Bruto non sono per lui nè la greca Saffo nè il romano Bruto, ma due interpetri del suo sistema: sono due pensatori leopardiani. Non si vede in essi quella calma religiosa onde greci e romani si rassegnavano alle leggi necessarie del cieco fato, ma vi trovi in iscambio la pensata rassegnazione, sentimento affatto estraneo agli antichi. Si può paragonare la Saffo del Leopardi con quella del Lamartine, per iscorgere la differenza. Pare che i personaggi storici siano pel Leopardi ciò che furono per l'Alfieri, cioè strumenti atti ad offrire la migliore situazione per rappresentare le idee dell'autore. E come potrebbe l'ideale del Leopardi, frutto di elevata intelligenza e di profonda coscienza, negativo del sentimento religioso, informato dal dubbio e dalla disperazione, risolventesi in contemplazione inoperosa, trovare la sua forma nella storia, che è fatta dalle masse, le quali non hanno intelligenza, ma sensibilità e immaginazione; non dubbio e negazione, ma affer-

mazione e fede; non contemplano, ma operano? Operano perfino nel mondo indiano, dove la contemplazione e l'ascesi è riserbata a una sola classe della società! Separato dalla società, inteso a scoprirne le piaghe e a inacerbirle col suo scetticismo, il Leopardi, se talora allude alla storia dell'umanità, risale agli antichissimi tempi, come nella sua poesia dei Patriarchi, o, come si è detto, sforza i tempi storici a fornirgli figure rappresentative del suo proprio pensiero. Dei tempi suoi o tace o maledice. E si beffa della prosperità materiale della nostra società, e biasima le tendenze del secolo, vòlte all'utile, e vede dappertutto la virtù perseguitata e infelice.

Donde, dunque, ha egli tratto il reale per rappresentare il suo ideale, posto che questo, come si è avvertito, non rimane qualcosa di astratto? Certo, vi ha un Leopardi che rende reale l'ideale, ritraendo crudelmente il vero; ma questo è il Leopardi pensatore e prosaico. Accanto a questo primo reale, se ne trova nelle sue poesie un altro, poetico, spontaneo, celeste; e sono quelle eteree ed adorabili creature, che si chiamano Nerina, Silvia, Elvira, creature non esistenti che nella fantasia del poeta. Egli vagheggia in esse il suo bello ideale, cansando insieme l'astrattezza (si ripensi al Fontenelle) e il fantastico (si ripensi allo Hoffmann) e rendendo quel bello vivente e vero. Le sue creature si potrebbero dire non immaginate, ma sentite; e, se al Tasso per dipingere Clorinda è necessario un intero episodio, al Leopardi per le sue Nerine e le sue Silvie bastano pochi tratti, così veri che determinano e individuano un essere poetico. Così, pur lontano com'è dalla storia, egli vince i due pericoli della fantasia sbrigliata e della troppo sottile intelligenza. La parte poetica nel Leopardi è la compassione per quelle sue creature, così semplici, così greche, delle quali è tanto innamorato il Gio-

berti. La parte prosaica, la parte del vero, è rappresentata da lui stesso; è l'espressione delle sue idee individuali; egli è, per conseguenza, un osservatore crudele, lo svelatore, anzi il profeta del vero, e, nuovo Calcante, annunzia sciagure. Al contrario, quelle adorabili sue creature vivono nell'innocenza e nella confidenza, senza alcun presentimento di male. E appunto questa loro ignoranza della crudelissima sorte che le attende, è cagione del nostro intenerimento. Il contrasto tra lui e quegli angioli si manifesta sotto il duplice aspetto dell'amore e della morte: contrasto di bello e di vero, in che è tutta la poesia leopardiana. Il bello è nell'allontanar da quelle creature il vero; il vero è nel poeta, che invoca morte ed oblio. Questa progressione d'idee è stata da lui stesso sviluppata nella canzone *Amore e morte* (Lettura e comento di questa canzone). Il Leopardi comincia dalla scuola antica, cioè dal sentimento, e finisce nella moderna, cioè nel vero.

Per lo stile, il Leopardi si distacca dalla scuola antica, e torna al gusto severissimo di Dante. Nessun'ombra in lui di concettosità; egli ha dato il bando a tutti i capricci dell'arte, e a quel brillante e spiritoso, che è seme di cattivo gusto, e di cui si scorgono i primi luccicori nel Petrarca. Tutta la bellezza del suo stile deriva dalla giustezza e verità dei pensieri. Inoltre, egli ha condotto il periodo poetico ad altissima perfezione, dandogli movimento spontaneo e naturale, rompendone l'uniformità, abbondando di periodetti rapidi e vivacissimi; ed è notevole che la collocazione naturale non scemi punto dignità alla sua poesia, il che si deve in gran parte alla squisita bontà della sua lingua, che egli ha arricchita di latinismi e di costrutti alla latina, e di parecchie voci nuove; e ciò sempre con impareggiabile gusto. Talchè il Leopardi, per la sua perfezione ed eccellenza, è chiamato dal

Gioberti secondo poeta dopo Dante, e va collocato tra gli scrittori, che diciamo " classici ". Quante speranze non ha perdute l'Italia col vedersi tolto in lui, sul fior degli anni, un sommo poeta, un profondo filosofo e un prodigioso filologo!

Anche alle lezioni sulla lirica del Manzoni precede un'introduzione, che ne svolge la genesi, prendendola di lontano:

La lirica religiosa e la poesia ebraica.

Abbiamo parlato prima del Leopardi e parliamo ora del Manzoni, non già perchè il primo sia morto e l'altro prometta di vivere ancora per lunghissimi anni, ma anzi per seguire l'ordine regolare e logico delle idee, rappresentate dall'uno e dall'altro. Il sistema poetico del Manzoni è posteriore a quello del Leopardi; e come tale rinchiude e raccoglie tutto ciò che gli è stato anteriore, e al nuovo elemento aggiunge ed accoppia l'antico.

L'elemento nuovo è quello religioso; e di esso il Manzoni non fu l'inventore. Sono tali e tanti i suoi pregi che non fa mestieri attribuirgli questa sorta di originalità. Prima del Manzoni, esso era stato pensato scientificamente e rappresentato artisticamente in Germania e in Francia: basta ricordare tra i critici gli Schlegel, tra i filosofi il De Bonald e il De Maistre, tra i poeti il Klopstock, lo Chateaubriand, il Lamartine, ed altri ed altri. Il Manzoni continuò in Italia quel ch'era stato cominciato fuori d'Italia. La sua *Morale cattolica*, da una parte, i suoi inni, le sue tragedie e il suo romanzo dall'altra, sono la manifestazione scientifica ed artistica del suo ideale religioso; e annoveriamo qui il romanzo, perchè esso è da tenere vera ed alta poesia.

In altre letterature, come in Ispagna col Calderón, in Inghilterra col Milton, in Germania col Klopstock, l'elemento religioso si era svolto agevolmente e senza ostacoli; ma il medesimo non accadeva in Francia e in Italia. Qui due opinioni antiche e radicate gli s'opponevano. I poeti italiani e francesi furono sempre vòlti al paganesimo, come si vede dalle due grandi epoche di Leone X e di Luigi XIV. E abbiamo visto che, nel risorgere della nuova poesia italiana, tutti gli elementi risorsero, il politico, il morale, il filosofico; ma non quello religioso. Delle due opinioni accennate la prima era che il cristianesimo non si prestava alle libere creazioni della fantasia: l'arte, si diceva, guastava e snaturava i dommi, e non era da rinnovare il caso di Omero, corruttore della religione nazionale. E nuovi Platoni, difendendo questa opinione, sbandivano per soverchio e malinteso zelo la poesia e l'arte dalla Chiesa. L'altra opinione teneva affatto impossibile render poetico il cristianesimo, religione fondata sulle più pure astrazioni, incapaci di assumer forma artistica, quali sono quelle dell'Infinito e dell'Eterno e simili. Ma la ragione e la storia si oppongono a entrambe queste opinioni e le chiariscono false. Nei suoi primi tempi, il cristianesimo fornì materia agli inni bellissimi della Chiesa, e poi ai Misteri: rozze creazioni artistiche, ma che provano la possibilità di render poetica la nostra cristiana religione. Quelle due opinioni nacquero in tempi di analisi e di calcolo, quando alla libera ed inconsapevole spontaneità era succeduta la grave e pesante riflessione, e bene esprimono le condizioni di quei tempi. L'epoca veramente poetica per una religione è quella del suo principio, del suo entusiasmo, del suo apostolato, del suo costituirsi tra lotte terribili e sanguinose; e allora si ebbero le manifestazioni che si sono ricordate. In séguito, mancò la fede e mancò la poesia.

Ora quelle due opinioni sono cadute, confutate dalla ragione e dal fatto. La fede rinata ha fatto rinascere l'arte cristiana. Dopo il *Genio del cristianesimo*, non vi ha più chi si levi contro la nuova tendenza religiosa degli spiriti; anzi, se mai, oggi si pecca per eccessivo lussureggiare d'immagini e fantasie religiose.

Di tutte le poesie del mondo è concetto fondamentale l'origine del bene e del male; di tutte, sono elementi necessari il passato e il dolore, il futuro e il piacere: tra questi due sentimenti, della ricordanza e della speranza, oscilla la fantasia artistica. Non si parla qui di quel sentimento e di quel dolore fuggitivi e leggeri, alimenti della poesia decadente e della satira; ma di quelli sublimi e nobili, che derivano dalla contemplazione dell'umano destino rispetto al bene e al male, e di questo misterioso enimma che si dice vita.

E, poichè tre sono stati i periodi poetici, tre soluzioni si sono avute di questo problema.

Il concetto pagano non conosce un tempo e uno spazio oltre il presente, non conosce altre cose che quelle che cadono sotto i sensi. Perciò nella sua poesia è la natura deificata, ma non l'avvenire, non il passato, non la nuda e tremenda realtà della stessa natura. Non riflessione e coscienza, ma naturalità e giovinezza. L'idea del male non vi appare. Il finito occupa tutto, ed è abbellito dalle splendide immaginazioni di un'età giovane e vigorosa. Donde la serenità, l'eguaglianza, la perfezione delle forme classiche.

Al concetto pagano tenne dietro quello scettico, che aggiunse al presente il passato e al sentimento il crudele presentimento della sua nullità, all'apoteosi il disinganno e la bestemmia. Il cuore umano fu profondamente scrutato dai poeti scettici, denudate le sue piaghe, ascoltati i suoi gemiti, e su tutti fu sparsa un'orribile e satanica ironia. La natura

apparve nella sua tremenda realtà; il sentimento fu vigoroso, ma oppresso dalla consapevolezza e dal dubbio. Donde lo stile alcune volte oscuro e affaticato, donde il misterioso e il terribile delle immagini.

Viene, in ultimo, il concetto cristiano, che da una parte si connette con lo scetticismo e ritiene la coscienza dell'illusione e della vanità, ma aggiunge ad essa l'idea dell'avvenire, la speranza, la promessa di destini migliori, di una vita futura. E perciò, mentre la natura fu vista dalla scuola moderna cristiana, come dalla scuola scettica, nella sua orrida realtà, e non già serenamente, come dalla pagana, d'altra parte, nella prima, diversamente che nella scettica, fu fatta valere la virtù cristiana contro il sorriso infernale di Manfredo e di Mefistofele; e quella virtù, l'umiltà, l'abnegazione, la rassegnazione, divenne poetica, e fu l'intimo senso di tutta la moderna poesia, sin da quando padre Cristoforo parve più grande di Don Rodrigo.

Ma, poichè il principio animatore della moderna lirica religiosa si trova nella Bibbia, conviene osservare come in questa si presenti il problema del bene e del male, esaminando quella poesia non in sè stessa, ma quanto basti allo scopo d'illustrare la moderna lirica cristiana.

La Bibbia è una raccolta di ispirazioni liriche: diversamente da quel che si vede nelle altre letterature, p. es. nella greca, non vi ha l'ombra dell'epica e del dramma. Ciò almeno nelle forme esteriori, perchè, a guardare in fondo, sotto le forme liriche si riconoscono sovente elementi così epici come drammatici: nel *Giobbe*, la lirica fa luogo, qua e là, alla narrazione e al dialogo.

Un altro carattere della poesia biblica è la sua costante ispirazione religiosa, anche qui diversamente da ciò che si vede nella letteratura greca, che presenta lirica eroica ed erotica, oltre che re-

ligiosa. La cagione di ciò è la teocrazia, che dominò sul popolo ebreo; onde anche gli illustri fatti delle armi e della politica presero aspetto religioso e furono celebrati come glorie di Dio. Se presso gli antichi o nella nostra letteratura del Cinque e Seicento l'elemento religioso fu subordinato al politico, presso gli Ebrei accadeva il preciso opposto. E fusa nella lirica religiosa è anche l'amorosa, dell'amore nobile e puro; chè, quanto all'altro, sensuale e grossolano, non ebbe presso gli Ebrei manifestazione artistica.

Ancora: presso i Greci il sentimento era speciale, locale, individuale, vario nei varii poeti; ma presso gli Ebrei è unico e costante ed esclusivamente ebraico. Nelle forme esteriori c'è varietà; Davide si diversifica da Giobbe e da Isaia, come Sofocle da Eschilo o Petrarca da Dante; ma il fondo è il medesimo. E questo fondo identico è il problema del bene e del male, risoluto dalla rivelazione e non dalla ragione: concetto intrinseco a tutta la poesia ebraica.

Nell'Antico Testamento (non essendo ancora il cristianesimo che un presentimento e una speranza) il male si presenta come strazio, nelle lugubri lamentazioni di Giobbe e di Geremia; e non è già sparso di soave e pensosa malinconia, come si è or ora visto nel Leopardi, nel quale il dolore nasce dall'intelletto meditante e non da fatti gravi e reali, come accade ai profeti. Nondimeno il dolore di costoro è mitigato dalla speranza di un migliore avvenire; nuovo sentimento che si manifesta mercè la forma profetica, che è quasi la poesia del presentimento e del futuro. E forma della poesia del dolore e dell'avvenire è il sublime; laddove il bene e il piacere si vestono delle forme del bello. Perciò nel Nuovo Testamento, dove il cristianesimo è già un fatto e il problema del bene e del male è stato meravigliosamente spiegato con l'umiltà e con la

pazienza da Colui che fu maestro degli umili e degli infelici, il concetto biblico diventa il piacere celeste del bene, e prende forma serena, calma, soave. Come nell'antico la gioia era sperata, nel nuovo essa è sentita. Senonchè nell'antico Testamento il concetto principale del male e del dolore si divide anche in due parti: in quella della speranza del bene e del lieto avvenire, e in quella della rimembranza del male; e il primo appare soprattutto nella poesia profetica di Geremia e d'Isaia, e il secondo informa tutta la poesia del *Giobbe*. Poesia dolorosa questa, ma nella quale c'è sempre la fede e la speranza; laddove nel Leopardi il male è disperato e non ha oltre di sè che il nulla, l'infinita vanità del tutto.

Il concetto particolare del libro di *Giobbe* è di spiegare o tentar di spiegare l'origine e la natura del male. Presso i Persiani, si erano a questo fine concepite due potenze, l'una benefica e l'altra malefica, di egual potere; nel *Giobbe*, tale dualismo riappare come di Dio e di Satana, ma con la differenza che c'è gran divario di forza e di potenza dall'uno all'altro. Dio è cagion prima e causa vera; Satana è strumento di Dio. Ma con ciò il problema non è risoluto. Già il solo concepire che Dio per punire il peccato si faccia autore del male, è empio e sacrilego; ma peggio ancora nel caso di Giobbe, che è uomo giusto ed infelice. Come dunque, e perchè, il male colpisce anche la virtù? A questa tremenda domanda Giobbe non osa dare risposta piena e soddisfacente, ma china il capo innanzi al suo Dio, ne adora gl'imperscrutabili consigli, e rassegnato crede e spera in una vita futura, in cui l'ordine morale sarà ristabilito. Tale è il sistema di Giobbe; tale è quello ancora dei moderni poeti cristiani.

Giobbe rende poetica questa idea con la sua storia individuale (reale o immaginata che sia). In

essa, tutto è personificato; Giobbe personifica tutte le opinioni. E si personificano in un uomo, che egli stesso è provato dalle sventure. E qui, quanta ricchezza drammatica! quanta forza di sentimento! L'opposizione è personificata, invece, nei tre amici di Giobbe: le loro parole sono punture crudelissime al cuore dell'infelice: essi sostengono che il male fisico è conseguenza di quello morale, e che Giobbe patisce sventure perchè ha peccato. Nè egli può rispondere alle loro obiezioni, perchè la risposta è misteriosa anche per lui. Donde la necessità di una macchina che sciolga il nodo e dia fine al dramma; e questa macchina è Dio stesso. Il quale, tra tuoni e lampi, non guardando agli imprudenti e sconsigliati amici di lui, rivolto al solo Giobbe, riferma la sua opinione e gli ridona speranza e coraggio.

Ciò che è altresì ammirevole in questo libro stupendo è la poetica e graduale successione delle idee e degli avvenimenti. Dapprima un cumulo di mali, altrettanto inaspettato quanto immeritato, aggrava il misero Giobbe. Non però egli vacilla, ma coraggioso risponde: " *Deus dedit, Deus abstulit, sit nomen Dei benedictum* ". Indi succede un sublime silenzio di sette giorni, che può solo paragonarsi a quello del dantesco conte Ugolino. Ma l'anima di Giobbe è ferita crudelmente; per un istante, la pazienza lo abbandona. Egli sente d'esser uomo, e disperato prorompe in parole degnissime dello scettico Leopardi. Ma, dopo quell'impeto momentaneo, torna alla calma, si accorge di avere bestemmiato e se ne scusa, dicendo: " *Nonne silui? Nonne dissimulavi? Tandem descendet super me indignatio* ". Ora chi accusasse questo prorompere disperato del misero, dovrebbe conchiudere che la virtù cristiana è virtù stoica. Ma, non che essere così, il cristianesimo permette di sentire i mali, comporta che ce ne doliamo, ma ci comanda di essere umili e rassegnati. D'altro canto, ciò favorisce mirabilmente

la poesia. Perchè, dice un illustre critico napoletano (1), gli eroi greci, che morivano mostrando di essere uomini, erano più poetici e commoventi degli eroi del medio evo, i quali morivano con uno sforzato sorriso sulle labbra. Solo lo stoico vorrebbe che non si patisse; ma già è chiaro che lo stoicismo non è poetico.

Chi sente i suoi mali e li porta in pace e vince, costui è martire, ed è vero cristiano: il trionfo della libera volontà sul male e sul dolore è l'eccellenza della virtù cristiana, sublime e fonte inesauribile di sublime. Tale è quella di Giobbe; e tale è di Ermengarda e di altri personaggi poetici della moderna poesia. Dopo i lamenti e dopo le ritrattazioni di Giobbe, compaiono i suoi tre amici, e lo tormentano fieramente e in vari modi. E quasi ciò non bastasse, sorge infine un giovane, il quale, baldanzoso e superbo, dà l'ultimo dolore al cuore crudelmente ferito di Giobbe. Ma qui si aprono i cieli, interviene la parola del Signore, e il dramma si chiude.

È difficile trovare un altro quadro drammatico che per l'affetto, per l'azione, pel modo ond'è condotto, possa, nonchè vincere, agguagliare questo singolarissimo libro. Ma lo stato della poesia del *Giobbe* non è quello della poesia moderna, sebbene, o anzi, perchè è soltanto un apparecchio a questa. Nel *Giobbe*, tutti gli elementi sono confusi e cozzanti: il dubbio invade e domina l'intelletto, il dolore agita e divora il cuore, e tutto si manifesta sotto la forma grandiosa del sublime. Ma lo stato veramente religioso comincia là dove finisce l'antica poesia del *Giobbe*. Mancato il dubbio, la lotta dell'intelletto cessa, Dio rivela tutto, l'anima si rassegna, l'umiltà e la pazienza la calmano, il cuore si riposa; comincia propriamente lo stato religioso.

---

(1) Credo che si alluda al Bozzelli, autore della *Imitazione tragica*.

L'inno di Mosè dopo il passaggio del Mar Rosso annunzia questo nuovo stato. Ma il vero rappresentante ne è Davide, che canta al tempo della più fiorente coltura del popolo ebreo. In quella di Davide si fonda la moderna poesia religiosa: essa rinchiude un'idea lirica e religiosa, che oggi è stata raccolta e fecondata dalla fantasia del Lamartine. Lo stato religioso di Davide può dirsi quello normale, col doppio aspetto del bene e del male, e nel quale, quando l'uomo viene beneficato, sorge spontaneo il ringraziamento al Benefattore, ch'è Dio. Da questo sentimento nuovo, sconosciuto agli antichi (presso i greci si lodava l'eroe; Pindaro non celebra che glorie umane e non volge gli occhi al Cielo come a fonte delle glorie degli uomini), è informata gran parte dei salmi davidici, in cui tutto viene attribuito a Dio: l'uomo scompare: la Provvidenza è tutto. Ritroviamo in questa formola della Bibbia la formola degli storici religiosi moderni, del Bossuet o del nostro Balbo, pei quali la Provvidenza opera direttamente e immediatamente sugli uomini e sulle cose: diversamente dalla scuola storico-filosofica, che pone l'intervento solo indiretto e mediato di Dio.

Le conseguenze dello stato religioso, che appare nei salmi davidici, è la distinzione profonda tra Dio e l'uomo. Presso i greci l'antropomorfismo aveva confuso ed agguagliato la natura divina e l'umana; presso gli ebrei, non solo doveva esservi una profonda distinzione, ma anche la sottomissione dell'uomo a Dio. La preghiera: questa la grande differenza. La preghiera, congiunta alla profonda coscienza dell'umana debolezza, ingenera e alimenta l'umiltà, base e vita del cristianesimo: il che in nessun moderno si vede tanto bene come nel Manzoni. Ma presso gli antichi non si trova che la resistenza al destino e la lotta tra il sentimento dell'uomo e la natura, come è chiaro nella tragedia

greca: e presso gli scettici moderni non si riconosce un Dio se non per bestemmiarlo. La preghiera è la conseguenza immediata della soluzione cristiana del problema del bene e del male.

Nei salmi di Davide predominano, dunque, singolarmente la preghiera e il ringraziamento. Ringraziamento che si trova anche nell'inno di Mosè, di Debora, di Giuditta, ma ispirato da casi particolari, laddove in Davide proviene da ragioni generali: Davide non ha che a guardare il Cielo e pensare a Dio per ringraziarlo dei beneficii generali e comuni a tutti gli uomini, in tutti i tempi e in tutti i luoghi. Perciò quei canti non morranno mai.

Ogni umana cosa percorre tre stadii: il primo della lotta e sforzo per l'acquisto, il secondo del godimento dell'acquisto, e il terzo, dello sforzo di conservare ciò che sta per involarsi. I due stadii estremi appartengono al sublime, l'intermedio al bello; e ad esso appartengono i salmi davidici, dove dappertutto signoreggia il bello. Ma, dopo Davide, dopo Salomone, gli ebrei si divisero; l'elemento teocratico si corruppe; e vennero i tempi dei Demosteni e dei Ciceroni, sublimi, tutti intenti a prevenire il terribile futuro minacciante. E i Ciceroni e Demosteni degli Ebrei furono i Profeti, agitati senza dubbio da sacro furore, ma uomini, e presi dalle umane e civili passioni. Le loro profezie non somigliavano agli oracoli dei pagani, espressi senza calore e senza passione, in modo freddo e misurato; ma si manifestavano in brevi orazioni, piene di calde esortazioni e di acerbi rimproveri, mosse dal terrore del futuro. E quando quel che si teme è accaduto, e ogni rimedio è tardo, si odono i veri e sentiti lamenti del cittadino sulle rovine della patria: allora sorge e piange Geremia.

La profezia è l'ultimo stato della poesia ebraica. I profeti furono deboli argini ai mali imminenti: la loro voce andò dispersa, come quelle di Demostene

e di Cicerone. Il popolo ebreo, vinto e disperso, trasmise la sua poesia a tutti i popoli della terra; e il duplice moto religioso della preghiera e del ringraziamento, appena abbozzato nell'antico Testamento, fu più largamente svolto nel Nuovo. Perchè le ragioni del ringraziare erano cresciute a dismisura: la venuta del Cristo era il beneficio dei beneficii, che Dio potesse mai fare agli uomini. L'incarnazione del Dio uomo aveva resi chiari quei sentimenti, rimasti fin allora quasi incomprensibili. Anzi, nel nuovo ordine di cose, comparve un essere che fu legame e mediatore tra Dio e l'uomo: comparve Maria. I nostri due primi e grandi poeti sorsero entrambi cantando Maria; e l'ultimo dei nostri grandi poeti, il Manzoni, in tutte le sue opere non ha fatto altro che legare le varie fasi del Cristianesimo a Maria.

Ma conviene anche aggiungere, circa la poesia ebraica, che essa non fu un gioco o un passatempo, ma un'istituzione pubblica, come i riti e le leggi, come il teatro in Grecia. La danza, il canto, la musica, la poesia è l'espressione del sentimento religioso di un popolo. E gli ebrei cantavano i salmi dividendosi in due ali, delle quali l'una intonava una strofa e l'altra rispondeva variando le parole, ma ripetendo lo stesso concetto, quasi eco. Si è disputato se gli ebrei avessero poesia metrica; ma ciò di cui non si può dubitare è che avessero poesia, e vera e sublimissima. Alla quale non manca, anzi essa ha in grado eminente, quel pregio della nazionalità, tanto stimato dai critici moderni, e pel quale lo Schlegel esalta il Calderón, nazionalissimo spagnuolo, e deprime il Metastasio, non punto italiano. Veramente, una letteratura affatto nazionale è una chimera; essa avrebbe per condizione un popolo perfettamente isolato, come si dice della Cina (eppure anche in Cina oggi sono penetrati gl'inglesi). Quell'immaginazione e quello stile, che

oggi si chiama orientalismo, non è niente di particolare all'oriente, anzi è del settentrione e di tutte le letterature barbariche o nascenti. La poesia greca teneva dell'asiatica, e la latina della greca, e l'italiana della greca e latina. Ma gli ebrei, singolari in tutte le altre cose, furono tali anche in questa: ebbero leggi, credenze, costumi affatto proprii, e poesia affatto propria, anche nella parte esteriore delle immagini e del colorito. E se l'elemento religioso degli ebrei è comune a tutti i popoli moderni, quello locale o nazionale rimane loro proprio. Perciò mal si avvisarono i primi imitatori della Bibbia, tra i quali Alfonso Varano, quando, invece di riprenderne lo spirito e il sentimento, si misero a imitarne il colorito e le immagini. Lo spirito e il sentimento furono ripresi soltanto ai giorni nostri, quando, rinato lo spontaneo bisogno religioso, è rinata la poesia religiosa.

Così preparato da queste lezioni sulla poesia ebraica, si iniziava l'esame de:

Gl'*Inni sacri* di A. Manzoni.

Il rappresentante della moderna lirica religiosa in Italia è il Manzoni, e i suoi cinque inni sacri ne formano il più mirabile monumento. Inni, che ne hanno fatto nascere infiniti altri, ma privi di poesia perchè nati da imitazione, i quali, invece di proseguire, rendono stazionaria la situazione del Manzoni; al modo stesso dei tanti romanzi storici, che sono nati e nascono ogni giorno dai *Promessi sposi*.

La lirica religiosa moderna non è fondata sulla situazione tranquilla e normale di David, nè sull'entusiasmo irresistibile e tremendo di Giobbe o d'Isaia. Non è il vagito spontaneo e potente di una

religione nuova. È una poesia di ritorno, nasce da una reazione dell'intelletto a un periodo d'irreligione: l'intelletto dimostra l'esistenza della religione; il sentimento e l'entusiasmo vengono in un secondo tempo. Quella del Manzoni appartiene al primo tempo, e perciò, nascendo dall'intelletto, non essendo preghiera o ringraziamento, essa si compone tutta nella fantasia, ed è un'epica della religione, come Esiodo ed Ovidio furono per la religione antica. E come il Klopstock rappresentò, nella sua *Messiade*, epicamente, una delle fasi mirabili e misteriose del Cristianesimo, così il Manzoni nei primi suoi quattro inni ha rappresentato, come in quattro racconti, tutte le meraviglie religiose. Senonchè egli ha lasciato da banda la parte propriamente misteriosa, come quella ch'era affatto teologica e non punto poetica, ed ha cominciato dal Natale, che è principio del Cristianesimo, e dove appare la parte umana e perciò poetica. L'epica apre il campo alla lirica, la fantasia al sentimento; e, quantunque in quei quattro inni già il sentimento baleni qua e là, l'ultimo, il quinto, è propriamente lirico; e, se il fondo dei primi quattro è il meraviglioso, dell'ultimo è l'affettuoso.

L'inizio del *Natale* è una ricchissima e bellissima similitudine, che rivela uno stato di fantasia e non di affetto. Ad esso succedono interrogazioni, che indicano nient'altro che meraviglia. Segue l'ammirabile esposizione del fatto evangelico, la quale non è se non epica e magnifica narrazione. La chiusa dell'inno è l'eccesso del meraviglioso; e vi si accenna al futuro trionfo di quel parvolo, che giaceva sconosciuto " nella polve ascoso ". Sublime e grave è l'inno della *Passione*, solenne apparecchio cui tengono dietro le profezie, i tormenti del Cristo, l'ira divina " quasi accenni: tra poco verrò "; e, in fine, l'anatema ai Giudei. Anche codesto è affatto epicamente cantato; e sebbene la passione sia in sè

altamente patetica ed affettuosa, il poeta la riguarda soltanto come meravigliosa. Della quale impressione è aperta testimonianza anche il principio della *Risurrezione*, che si esplica nella narrazione del fatto, nell'intervento (quasi macchina epica) dell'angelo, della Maddalena e delle altre donne, nei riti, e finalmente nella parte insegnativa e morale. Ma se, attraverso l'epica dei tre primi inni da noi esaminati, s'incominciava ad intravvedere come una traccia crescente di sentimento religioso, questo risplende nella *Pentecoste*, che apre propriamente il campo alla lirica e si connette con l'inno a Maria. La Pentecoste è la Chiesa, la religione divenuta umana; è l'epica del nascere e dello stabilirsi della Chiesa. Ma a questa parte epica succedono pensieri umani, affettuosi, lirici, sopratutto nella chiusa, apostrofe allo Spirito santo, ricca di entusiasmo.

La lirica trionfa chiarissima e bellissima nell'inno a Maria. L'idea di Maria nella nostra religione è, come si è detto, il legame e il passaggio tra la terra e il cielo: basta la figura di Maria a confutare coloro che tengono la nostra religione per incapace di forma sensibile e poetica. E qui è da notare che se l'idea pura della donna in Dante e in Petrarca, e il concetto moderno di essa così intellettuale e ideale, non possono tenersi come effetti immediati dell'idea di Maria, è certo per altro che questa vi ebbe grande efficacia. Perchè l'avere la nostra religione posto una donna come passaggio dall'uomo a Dio e compagna di Cristo nel gran riscatto fece sì che la donna diventasse un non so che di etereo, un essere sublime, e fu redenta nella poesia come nella vita, ed innalzata sulla donna antica, che era quasi schiava.

Due idee cardinali del Cristianesimo sono comprese nell'idea di Maria: l'una, la distinzione del finito, la divisione fra l'uomo e Dio: Maria posta in

alto come un essere ideale e celeste, donde il germe di quell'ideale, a cui la nostra poesia innalza il finito; — e l'altra, l'umiltà che mena alla gloria: nelle parole: “ *Ecce ancilla domini* ecc. „, è tutto il segreto della fede cristiana. E a questa figura umana e divina, eminentemente poetica, tutti i primi poeti nostri, fino al Boccaccio, offrirono un fiore: il primo grido religioso della nostra letteratura suona: “ Maria! „.

Dante la concepisce in modo che supera ogni immaginazione: ella è presso Dio in paradiso, e la preghiera indirizzata a lei è pronunziata da san Bernardo, e l'oggetto della preghiera è che per lei si conceda a un uomo che gli occhi suoi si possano sgombrare del fitto velo dell'umanità ed egli possa apertamente vedere e comprendere Dio. Immaginazione meravigliosa: Maria è come in un trionfo, circondata da angeli che cantano inni di gloria; e il supplicante, san Bernardo, è un suo devoto. San Bernardo considera in Maria l'aspetto divino, le proprietà divine, che noi uomini non possiamo comprendere; e l'inno è un séguito di aggettivi, ciascuno dei quali esprime un'idea di perfezione. A poco a poco, si svolge poi il lato umano, e la Vergine appare come la perfezione umana nella sua massima eccellenza. All'altezza di Dante, propria del genio di lui, nessun altro poeta si è sollevato.

La canzone del Petrarca ribocca di tenerezza e d'immagini belle e delicate; ma l'elemento umano vi affoga quello divino, e rende secondaria Maria e principale il sentimento del poeta e lo stato in cui egli si trova. In Dante, la preghiera occupa due sole terzine, sulla fine dell'inno, nelle quali si manifesta il desiderio di conoscere Dio. Ma nel Petrarca la preghiera occupa tutta la canzone, ed è l'effetto e il compendio dell'intero canzoniere; e vi si vede gioia e dolore, una situazione altamente

patetica, circondata da tante circostanze accessorie, in cui non si mostra che pentimento e desiderio di perdono. In questa canzone, il Petrarca non glorifica Maria, ma le si rivolge supplichevole, e ne canta gli attributi e le lodi per ottenere che ella interceda presso Dio.

Il Manzoni non si pone in una situazione particolare, com'è quella del Petrarca, ma nella situazione generale del cristiano rispetto a Maria. E, se Dante guarda Maria in cielo, il Manzoni riguarda non Maria rispetto agli uomini, ma gli uomini rispetto a Maria, e dipinge in varie situazioni il bisogno che ha l'uomo di rivolgersi a lei. E a lei si rivolge il fanciulletto " nella paura della veglia bruna „; a lei ricorre il navigante; a lei l'infelice; a lei tutti i cristiani. E in questa varietà di situazioni predomina costantemente l'idea che il nome di Maria è scampo agli afflitti. E, se ognuna delle situazioni toccate si particolareggiasse, ciascuna diventerebbe una poesia, e tutte insieme sarebbero la poesia umana, la poesia dell'affetto, e abbraccerebbero in sè anche la poesia leopardiana, tutta, anche l'amore di Consalvo per Elvira.

Al séguito degli *Inni sacri*, il De Sanctis esaminava in una speciale lezione

Il *Cinque maggio*.

Una è l'idea che trionfa in tutti i lavori artistici del Manzoni, come uno è il suo sistema. Ciò che da filosofo ha meditato nel suo libro della *Morale cattolica*, rappresenta da poeta negli inni, nelle tragedie, nel romanzo, e anche nell'ode per la morte di Napoleone.

Questa idea è il trionfo dell'elemento religioso sull'umano; epperò nel *Cinque maggio* si hanno due

parti: l'umana e la religiosa: Napoleone come eroe e conquistatore e Napoleone come cristiano; le sue glorie, la sua potenza, il suo fasto, e poi l'esilio, l'abbandono, la solitudine, confortata solo dalla fede in Dio. E per quel che concerne l'elemento umano, tutta la vastità di un poema epico è condensata in questa poesia: vero poema lirico-eroico. Questa condensazione è effetto del progresso mentale dell'epoca moderna, perchè l'uomo comincia dal particolare e sale via via al generale, prima vede le cose singole e poi il loro nesso; e se la lirica eroica d'indirizzo antico avrebbe celebrato fatti particolari, e, per es., questa o quella impresa di Napoleone, e se nel Seicento i Chiabrera e i Filicaia si attennero a fatti particolari senza riuscire a chiudere in un canto tutte le glorie e conquiste dei loro eroi, il Manzoni, nato in tempo filosofico, preparato dalla filosofia e poesia di Germania e di Francia, comprese da filosofo il suo eroe e lo rappresentò da poeta.

Come in ogni poesia epica, nella rappresentazione della parte umana regnano nell'ode il meraviglioso e il fantastico; il che si vede dall'accenno ai grandi fatti e alla rapidità quasi prodigiosa delle conquiste. Ma nella seconda parte tutto è affetto, e il poeta, prorompendo in uno slancio lirico, termina con un'apostrofe alla Fede. L'ode comincia con un magnifico paragone, che ritrae l'impressione di stupore che ci coglie all'annunzio di un fatto straordinario; e in quelle due prime strofe è già delineato e proposto il soggetto. Nelle due seguenti, si dice la ragione per la quale il poeta, che non aveva celebrato Napoleone in vita, lo canta ora che è morto. E per intendere la forza di questa protesta bisogna richiamarsi in mente quanto abbiamo avuto occasione di esporre sulla poesia eroica aristocratica dal Cinque al Settecento, adulatoria e cortigiana; poesia che dileguò innanzi

alla nuova filosofia e a una gloriosa rivoluzione, che abbattè baroni e privilegi, e dissociò negli animi l'eroico dell'aristocratico. Oggi, solo gli ingegni vilissimi, che non meritano il nome altissimo e santo di scrittori, traggono argomenti di versi dai natali e dai blasoni. E, per questa rivoluzione accaduta negli animi, la poesia moderna non concepisce soltanto l'eroe nel suo lustro e nella sua felicità, ma anche nella sventura, quando egli la pareggia con l'animo. Anzi, se si pon mente, un eroe nella sventura è più poetico che non un eroe nella grandezza; perchè nella sventura, esso è argomento di compassione, di amore, di affetti tenerissimi, ed è circondato da alcunchè di sublime e di sacro. Nè solamente nella poesia moderna l'eroe appare nella universalità delle sue opere e nelle avverse vicende della vita; ma anche, laddove la scuola antica si atteneva alla esteriorità dei fatti ed era obiettiva, la moderna ritrae l'uomo interno ed è subiettiva. Ecco per quali ragioni il Manzoni dice che il suo genio tacque quando Napoleone era " sfolgorante in solio ", e che scioglie ora " all'urna un cantico che forse non morrà ". E veramente non morrà, tanto è nuovo e profondo, e tanto impulso ha dato alla moderna lirica eroica, purificandola dalle volgari passioni.

A questa introduzione succede la rappresentazione di Napoleone conquistatore. In una strofe il Manzoni dipinge la rapidità e vastità delle conquiste; più gloriosamente di Cesare, egli poteva dire: " *veni, vidi, vici* ", e il Manzoni dice che ove apparve il baleno delle sue armi, ivi tenne dietro sicuro il fulmine. " Fu vera gloria? ", egli si domanda, e, agitato dal ricordo degli opposti giudizii su quell'uomo, lascia la soluzione dell'arduo quesito ai posteri, che giudicheranno liberi da passioni e avendo innanzi gli effetti dell'opera di Napoleone: il poeta invita a chinare la fronte a Dio, che volle mani-

festare in lui un vivo raggio della sua onnipotenza. E quest'uomo straordinario, questo conquistatore prodigioso, viene dipinto in altre due strofe nelle vicende della vita, nelle gioie e nei dolori, nei trionfi e nei rovesci: due strofe mirabili perchè rinserrano nel loro breve confine tutta la vita, e non solo l'esterna ma anche l'interna, di quel grande: le ambizioni, gli ostacoli, i pericoli, le ansie, il giubilo. Viene poi Napoleone rappresentato rispetto all'umanità e l'umanità rispetto a lui; e chi ha studiato i progressi della storia, li vede riflessi tutti in questa strofe (" Ei si nomò.... "): testimonianza degli studii e delle profonde meditazioni del poeta. Chè infatti molti credettero, e credono tuttavia, che la storia non sia altro che una raccolta di fatti, e non vi scorgono valore alcuno d'idee. Il Vico fu il primo che, scoprendo una verità ignota ai suoi tempi, così inferiori all'altezza e divinità del suo ingegno, provò che i fatti sono l'espressione delle idee, e tali si manifestano quali si svolgono le nuove idee e i nuovi principii, che essi rispecchiano. I grandi uomini sono un effetto dei tempi, che col loro lento progresso maturano la società e l'umanità, e la preparano agli uomini straordinarii. Sorgono questi, e con la potenza della loro mente intendono i bisogni dei tempi, s'impadroniscono delle idee, e con la loro energia menano a compimento le rivoluzioni. Nascendo in tempi immaturi, sono soffocati; opponendosi ai tempi maturi, vengono travolti. All'occhio superficiale sembra che un individuo contrasti con un individuo, Bruto con Cesare; ma la verità è che quegli individui sono rappresentanti di due idee o principii opposti, la libertà e la tirannide, e i tempi più o meno maturi fanno trionfare l'uno o l'altro. Il secolo decimottavo, preparato dalle idee di sommi filosofi, portava seco la guerra ai privilegi e alla tirannia; e il popolo francese, che aveva coscienza dei suoi diritti e sentiva il peso

degli abusi enormi delle classi privilegiate, fece la più umanitaria, e pei suoi risultati più prodigiosa, delle rivoluzioni. Questi frutti furono diffusi in tutta l'Europa mercè la propaganda armata di Napoleone, e così il secolo decimonono raccolse i frutti del decimottavo. Ecco i " due secoli ", che si volgono verso Napoleone sommessi, " come aspettando il fato ". E poichè Napoleone, d'altra parte, invece di dar libertà ai popoli, mirò a sostituire tirannide a tirannide, eccolo sparire, eccolo in esilio sulla piccola isola lontana, segno d'invidia e di pietà, di odio e d'amore, che non cessarono per la sua caduta.

L'elemento umano è l'azione; dove l'azione viene a mancare, l'umanità cessa, cessa la vita pratica e attiva, e comincia il pensiero, la contemplazione, la vita intellettiva. E qui non s'intende parlare della contemplazione rivolta al futuro ed apparecchio dell'azione, ma dell'altra, che viene dopo l'azione, come suo effetto, e che, vedendo chiuse tutte le vie dell'avvenire, si volge al passato e si alimenta di ricordanze. In questo stato, l'animo non iscopre dinanzi a sè che due vie: la disperazione o la speranza in Dio. E il Leopardi, posto in questa immobilità e vita negativa, non vede che la disperazione ed il nulla; ma il Manzoni guarda in alto, trova Dio e spera. Donde il passaggio dalla parte umana ed attiva dell'ode alla religiosa e contemplativa: passaggio non subitaneo, ma fatto con molte gradazioni, con mirabile apparecchio. E due cose occupano questo intermezzo; e, anzitutto, gli antecedenti umani, che possono guidare del pari alla disperazione o alla speranza. Un deserto morale circonda il gran capitano, come il deserto dell'oceano circonda Sant'Elena. Ed egli non può che rivolgersi al passato, e, incapace com'è di sentimenti volgari, sentirsi occupato l'animo da due nobilissimi: il desiderio insaziabile e inestinguibile di operare, e la

gloria umana. Come (dice il Manzoni con paragone stupendo) il naufrago scorrea a scernere " prode remote invan „, così egli vagheggia inutili disegni, sterili progetti, azione che non potrà mai condurre a termine. E come il naufrago dell'onda, così egli è affogato dal cumulo delle memorie (è noto, infatti, che nel *Memoriale di Sant'Elena* Napoleone si duole, pensando al passato, di non aver ben disposte le cose d'Italia e della religione). Ma, caduto il desiderio di operare, sorge l'altro desiderio: quello della gloria umana. Egli, congedandosi dai suoi prodi, aveva detto: " Andiamo, compagni, a scrivere la storia dei nostri trionfi „. E veramente nell'esilio più volte imprese questo lavoro, e più volte la mano gli cadde stánca sul lavoro, o, almeno, questo non potè trarlo fuori dall'angoscia ineffabile in cui giaceva. E il poeta dice ciò con un sospiro (" Oh quante volte.... „); e nelle strofe seguenti ritrae stupendamente il contrasto tra il presente e il passato, tra l'ozio presente e la passata attività.

Spenti così i due sentimenti umani, Napoleone non regge più a tanto strazio, lo spirito cade, e dispera. Era uomo, e si abbandona a un impeto di disperazione: anche Giobbe disperò per un istante. Ma non tarda a sopraggiungere la speranza; e qui si noti come la speranza sia descritta epicamente e non già umanamente. Il che riferma sempre meglio che il *Cinque maggio* è un vero poema epico, della sola forma possibile ai giorni nostri, in cui l'epopea dev'essere la lirica dei grandi uomini. Nella notte orribile, che precede la sua conversione, l'Innominato è divorato dal desiderio di agire, e, non trovando cosa alcuna alla quale s'interessi, si dà a meditare; e fin qui egli è simile a Napoleone. Ma nel romanzo la speranza viene a grado a grado, e nell'ode subitamente, miracolosamente, come cosa sovrumana, come macchina epica; e perciò abbiamo detto che la Speranza è descritta epicamente.

L'impossibilità di soddisfare i suoi desiderii di operosità e di gloria lo aveva indotto a disperare; ma la Religione lo conforta, dandogli la sicurezza che oltre i confini del mondo sono campi eterni e sentieri floridi, che non pure soddisfano ma avanzano i desiderii umani, e in cui si gode la vera gloria, a fronte della quale l'umana non è che silenzio e tenebre. Così la parte umana è annientata, e la divina diventa azione e giganteggia.

La preponderanza e il trionfo dell'elemento divino sull'umano ispira al Manzoni la bellissima apostrofe alla Fede, operatrice della conversione religiosa dell'eroe. Appena entrata in campo la Fede, il poeta dimentica l'occasione del suo canto e si volge tutto a Dio. Egli, che aveva con riposato animo contemplato i portenti delle conquiste napoleoniche, non può reprimere ora il suo religioso entusiasmo. E torna, in ultimo, il concetto stesso delle due prime strofe, ma in diversa situazione, conforme al diverso sentimento che vi campeggia, umano nelle prime, divino nell'ultima. Nelle prime strofe è la terra, muta, colpita da stupore, per la morte dell'eroe; nell'ultima, egli è solo " sulla deserta coltrice ", il cristiano solo con Dio. Il Lamartine, in questi ultimi momenti di Napoleone, pensa ai suoi passati errori, all'uccisione del duca di Enghien. Victor Hugo pensa al fido Bertrand, che stringe forte la mano al suo capitano. Manzoni pensa solo all'uomo, all'infelice, che spera e crede in Dio, in Dio difensore e protettore dell'umanità.

Dopo aver parlato del concetto, resterebbe a dire ancora qualcosa della forma di quest'ode. Ma è ben noto che la forma è così nuova e originale che ha prodotto una rivoluzione nella moderna lirica italiana. Questa forma metrica e strofica è stata, dopo il Manzoni, assai ripetuta, ed è chiamata dal suo nome " manzoniana ". Meglio sarà notare che nell'ode vi è come una scala progressiva di cinque

gradi o concetti storici: l'apparenza nuda, l'azione, il carattere, l'umanità, l'ideale, e che il Leopardi si sarebbe fermato ai primi quattro; di là, per lui, c'era il nulla, il dolore, la disperazione. Perciò la poesia di Leopardi è poesia di decadenza, laddove quella del Manzoni è poesia di progresso: dall'umanità egli s'innalza all'ideale, al puro ideale ultrasensibile. E questo sentimento informa la vera poesia religiosa, che non si rimane alle apparenze esteriori, ai sepolcri, alle croci, alle sacre cerimonie, ma sale allo spirito, all'infinito, al futuro, alla speranza. Il presente, la vita reale: ecco tutto per il Leopardi. Il futuro, l'infinito: ecco il Manzoni. I due grandi poeti rinnovano la differenza, che già ci apparve tra il Foscolo e il Pindemonte. Ma, per quanto dissimili tra loro, sono pur simili in questo, che il Leopardi scettico e disperato non cade nelle esagerazioni dei moderni romanzieri di Francia, e il Manzoni non si abbandona agli eccessi mistici e filosofici dei tedeschi. Sono moderati e precisi l'uno e l'altro, com'è proprio dello spirito italiano; sicchè, come Antonio Genovesi chiamava san Tommaso " testa italiana „ così noi possiamo dire il Leopardi e il Manzoni teste veramente ed altamente italiane.

Le lezioni sulla lirica si chiudevano col ricordo della gioia e della tristezza, che il Gibbon provò nel giungere al termine della storia che lo aveva così a lungo occupato. Ma, prima di terminare questo suo corso di lezioni, il De Sanctis dava uno sguardo a:

L'avvenire della lirica.

Finora non abbiamo fatto che sviluppare il concetto storico di questo genere di poesia. A questa dottrina storica e progressiva si oppongono due scuole, l'una antica, l'altra moderna, che ambedue per diverse vie pervengono al medesimo risultato. La scuola antica non ammetteva progresso: la perfezione, il *non plus ultra*, stava per lei nel passato: essa guardava al già fatto e imponeva regole arbitrarie. Ma questa scuola è morta, e l'ha spenta il ridicolo, che le ha dato il nome di " pedanteria ". Oggi la storia informa la scienza, che è divenuta affatto storica, e perciò il progresso è generalmente ammesso e il futuro si considera libero e aperto a tutti.

Senonchè, la scuola moderna, ammettendo progresso e libertà, dice in conclusione che il progresso è finito e che l'umanità non può andare più oltre. Hegel, fondatore e capo di questa scuola, sostiene che l'Assoluto, l'Idea, si è svolta in tutte le sue varie forme, che ha percorso tutti i suoi cicli, e che il presente è l'ultimo di questi, e perciò l'umanità si è fermata. E per la poesia in genere e per la lirica viene negata ogni possibilità di progresso. L'epica e la drammatica, secondo Hegel, finiscono nella prosa, e seguono ormai le sorti di questa; ma per la lirica non c'è scampo. Il presente lirico è finito; tutto è prosa. E, se oggi si vuol innalzare qualche grido lirico, bisogna rivolgerlo al passato, ai tempi di Grecia e di Roma, perchè il presente non può più ispirarlo.

Questa dottrina dell'Hegel e della sua scuola è falsissima. Anzitutto, l'impressione è sempre del presente, anche quando l'azione, che ne è la causa, sia passata ed antica: un poeta, cantando la morte di Andrea Chénier, s'ispira certo a un fatto pas-

sato, ma la sua impressione è presente e conforme al tempo suo. Che se nell'epica l'azione è oggetto, nella lirica è soggetto, è l'individuo, è l'io; e questi è presentissimo. Ma, poi, negare che oggi possa darsi poesia lirica è contradire apertamente i fatti. Oggi non è forse tempo di risorgimento per tutte le scienze, e per l'arte ancora? Non sono forse oggi surte due poesie vergini e appena abbozzate, la poesia scettica, cioè, e la religiosa? Il loro obietto non è presente e sacro? La patria e Dio non potrebbero creare una poesia nuovissima? Non l'hanno già creata? Leopardi e Manzoni non protestano contro allo Hegel ed a tutti i suoi seguaci? V'ha d'uopo di altro per confutare costoro?

Ma noi nelle due poesie del Leopardi e del Manzoni, oltre al presente, troviamo il germe dell'avvenire. I due concetti, che informano quelle due poesie, sono stati appena tocchi, o almeno sono stati guardati sotto un solo aspetto da quei due grandi poeti del nostro secolo. Egli è necessario ch'essi abbiano il loro perfetto ed ultimo svolgimento. Noi non sogniamo, come l'Andrés, un'epopea sul Nuovo Mondo, noi non siamo profeti; ma solo notiamo i vuoti di queste due scuole moderne, eroica e religiosa, e la possibilità, anzi l'agevolezza di riempirli. Noi non ci fermeremo a parlare dei destini della lirica patria ed eroica. Basta notare come da Dante al Metastasio la poesia sia stata sempre individuale e privata, e come, dal Metastasio in poi, essa sia divenuta, a poco a poco, pubblica e sociale. E già son noti gl'inutili sforzi del Parini, del Monti, del Marchetti, e di altri illustri poeti per far rivivere la poesia privata per nozze e per lauree. Essa è morta; nè ci è speranza di vederla risorta. La moderna lirica è rivolta ad altro; essa intende alla sociale destinazione dell'uomo e del cittadino, e, se talvolta canta epitalami, li rende novissimi, e ne fa canzoni simili a quelle del Leopardi per le nozze

della sorella Paolina, il cui concetto principale è la missione sociale della donna. E non solo la poesia moderna reagisce, ma prepondera all'antica; la lirica pubblica e patria è uno de' grandi patrimoni lirici de' tempi nostri. Finora è stata negativa nel Leopardi; è mestieri che diventi positiva. L'arringo è aperto e vastissimo: chi sa e può, lo corra.

L'altro ricchissimo patrimonio lirico de' nostri tempi, è la poesia religiosa. Il suo concetto, come ogni altro concetto nobile e fecondo, deve percorrere tre stadii: il misterioso o epico, l'eroico o umano, il privato o individuale. Il primo è stato già esaurito dal Manzoni: non restano che l'eroico e il privato. Lo stadio umano ed eroico è il passaggio dal misterioso e dall'epico al terreno. Questo stadio è il tempo poeticamente religioso ed eroico: è il tempo de' martiri. L'azione è la conversione, non affettuosa ma entusiastica; motore, il miracolo. Gli effetti sono l'entusiasmo per i credenti, ed il pentimento per i non credenti; la fine comune, il martirio. Miracoli, entusiasmo, pentimento, martirio; ecco i concetti della lirica eroica e religiosa. La Chiesa, che è la religione divenuta umana, è il teatro di questo secondo stadio della poesia religiosa. I primordii del cristianesimo e la propagazione di esso nel Nuovo Mondo ne sono il tempo. Chateaubriand ha sentito ciò perfettamente, e coi *Martiri* e coll'*Atala* e col *Renato* ci ha dato mirabili saggi di epica religiosa. Questa è la sola epopea possibile ai nostri tempi; e questo campo è ancora intatto in Italia. Chi può, vi entri.

Il terzo stadio della lirica religiosa è il privato, l'individuale, il domestico. Non più popolo rispetto alla chiesa, ma famiglie, ma affetti privati, modificati dalla morale cattolica e dalla fede, divenuta convinzione. L'ira, l'orgoglio, la vendetta, che sono la parte umanamente poetica, sono, sotto l'aspetto religioso, brutali; ed il contrario oggi è poetico. Dio

è lo stadio lirico, divino; la chiesa è lo stadio lirico eroico; Maria è lo stadio lirico privato ed umano. L'amor di madre, che presso gli antichi non nasce che una sola volta, in Merope, e per levare un grido di vendetta, anima ed informa la moderna lirica religiosa. Il sapere che tutti siamo fratelli, c'ispira ben altro sentimento che quello degli eroi greci e romani. L'abnegazione è il concetto dell'amor cristiano, rappresentato da Maria. Questo amore è spirito, l'antico era senso; ed esso è la carità evangelica. Il Redentore ce ne ha dato il più solenne esempio. La carità occupa il terzo stadio della lirica religiosa e vivifica tutta la parte umana e privata. Questo campo è ancora fecondissimo e non tocco; chi sa e può, lo coltivi. Anche in Francia il Lamartine l'ha toccato ben lievemente. Due condizioni sono necessarie oggi, in Italia, perchè si possa con frutto percorrere questo terzo stadio. Primamente che quella fede, la quale oggi non è che speculativa, diventi sentimento e convinzione. Secondamente, che il poeta abbia un cuore il quale sia tempio della religione da lui cantata, e la sua vita sia preghiera ed adorazione, non giuoco di fantasia e sforzo d'ingegno.

2) Il genere narrativo.

Alle lezioni sulla lirica segue, in alcuni dei quaderni da me ritrovati, una trattazione: *Della parte formale e meccanica della lirica*, ossia un compendio di metrica, del quale basterà dare il principio e indicar l'ordine:

Cenni di metrica.

La parte formale e meccanica della poesia era tutto per l'antica scuola, che le dava il nome di « Poetica »; e invece non era punto toccata la parte intrinseca e storica, di cui finora noi abbiamo trattato. Del che è chiara la ragione, sapendo tutti che l'uomo in prima si volge alla forma e tardi sale al pensiero e al concetto. Ma oggi è risaputo che la forma è l'immagine e lo specchio dell'idea; ed ha valore ed è buona solamente quando corrisponde ed è in armonia coll'idea, ed è di niun valore e falsa, quando si trova in disarmonia con quella. Perciò, dovendo parlare della parte formale della poesia, la faremo derivare dalla natura del pensiero, evitando così le regole arbitrarie, capricciose e puerili delle antiche Poetiche.

1. Più volte si è detto che la poesia è riposta nell'affetto. E il movimento dell'affetto richiede ora rapidissima la successione di questo, ora, fermandosi sul pensiero principale e dominante, lentissima. Il movimento rapido o lento si manifesta con la quantità, la quale non è altro che il pronunziare con maggiore o minor tempo una parola, o una sillaba, secondo l'accozzamento dei suoni che le compongono. In ciò, maestro eccellente è Dante, che talvolta sacrifica alla quantità la melodia.

2. Ogni pensiero è composto d'idee principali ed accessorie, che stanno alle principali come il mezzo al fine. Il modo, onde si manifesta la preponderanza del principale sull'accessorio, è l'elevazione ed abbassamento della voce, che si chiama accento. Perciò i buoni poeti sogliono collocare l'accento dove più importa per lo spicco del pensiero principale, laddove altri poeti, specie quelli della fine del Cinquecento e Seicento, perdendo di vista questo fine, se ne servono di semplice mezzo per ot-

tenere la melodia. Come Dante è il poeta della quantità, Petrarca è il poeta dell'accento.

3. La quantità e l'accento variano secondo la natura dell'idea; epperò è mestieri di una misura eminente, che metta in relazione e faccia dipendere la quantità e l'accento dall'idea. Di qui nasce il metro, la cui scelta in poesia non dev'essere capricciosa e priva di relazione con la natura del pensiero. Se in una tragedia adoperiamo il metro che conviene al ditirambo, se, dove occorre l'endecasillabo, mettiamo il quinario, segno è che non sentiamo la relazione che passa tra l'idea e il metro. Ma si badi a non confondere il metro col verso, perchè il metro sta nella misura delle sillabe, laddove il verso ha bisogno e della misura e dell'accento.

4. L'anima dell'artista si trova ora in armonia ed ora in contrasto col mondo esterno. Di qui, una certa corrispondenza armonica tra i pensieri e le proposizioni e le parole, onde si dice che la poesia è armonia. Ora la corrispondenza dei pensieri è espressa con la divisione in istrofe (o stanze, ecc.); la corrispondenza delle proposizioni, con la divisione per versi; la corrispondenza delle parole, suprema armonia di un'anima inebriata e voluttuosa, si esprime con la rima.

Così si hanno sei forme, corrispondenti a sei bisogni del pensiero: la quantità, l'accento, la misura, la divisione delle strofe, il verso e la rima.

Di queste sei forme il De Sanctis discorreva partitamente; e, per es., circa la quantità distingueva quella dei latini, perdutasi nelle lingue moderne, dalla quantità, che è in tutte le lingue, e consiste nella pronunzia più o meno rapida di una parola. Circa la misura del verso, esaminava e dava le regole del quadrisillabo,

quinario, senario, settenario, ottonario, novenario, decasillabo ed endecasillabo; e, passando poi alle strofe e alle varie specie di componimenti, dell'epigramma, epitaffio e madrigale, del sonetto, della canzone, della ottava, sesta, quarta e terza rima e degli sciolti, e infine delle ballate, cantate, ariette, odi, canzonette, inni e altri componimenti in versi rotti. E conchiudeva:

In tanta varietà di forme, sarà pregio del poeta sapere scegliere la più acconcia al suo subietto, che sarebbe vana pedanteria voler determinare con la autorità e con le regole.

Resterebbe a parlare del modo in cui le varie specie di componimenti vanno riunite. Ma chi legga le antiche Poetiche e non voglia cadere nel pedantesco e nell'insulso, si avvede dell'impossibilità di questo còmpito. Il miglior consiglio è di ricorrere alla lettura dei poeti classici, e da essi apprendere praticamente il modo di trattare i varii componimenti.

Passando ora alla materia propria del corso, a capo di esso si trovava altresì una breve

Deduzione e partizione del genere narrativo.

L'uomo, nell'arte come nella scienza, muove dalla soggettività, e perciò la lirica è la prima forma della poesia. Ma dalla soggettività passa poi alla oggettività, e si ha la narrazione, nella quale la commozione soggettiva è incidentale e secondaria. L'arte (si diceva un tempo) serve ad ammaestrare o a commovere; ma ora si dice invece che l'arte ha per fine l'arte, e l'ammaestramento o la com-

mozione può bensì nascere dal fatto rappresentato, ma non è il fine proprio dell'arte.

Il campo della lirica è l'ideale, della narrazione il reale: nella prima, l'impressione è fine, l'azione occasione; nella seconda, accade l'inverso: la prima non si scioglie in prosa se non distruggendosi; la seconda si risolve nella prosa, che è la sua naturale tendenza.

La narrazione, come ogni altro genere, ha per primo oggetto Dio, poi l'eroe, poi l'uomo; e passa dalla meraviglia alla celebrazione degli eroi, e, in ultimo, alla storia, e primamente a quella pubblica, poi alla privata. Donde le quattro forme del genere narrativo: il poema epico, il romanzo, la storia, la biografia. Il che è confermato dallo svolgimento storico, che dall'epopea è pervenuto alla storia, e questa storia si vede perfezionarsi dagli antichi fino al Machiavelli e al Guicciardini, e ancora si viene ora perfezionando in Germania. Si cercano perciò i materiali per essa, e questi sono dati dagli annali, dalle cronache, dai diarii.

Ridotte in piccolo, e come in miniatura, le quattro forme del genere narrativo si presentano come novella eroica (per es., l'*Ildegonda* e la *Pia*), novella romanzesca (per es., quelle del Boccaccio), episodio e ritratto storico.

Anche assai breve è, nel riassunto, la determinazione dell'essenza della prima specie del genere narrativo, il poema epico:

Il poema epico.

Sul poema epico, giova ricordare due scritti celebri: il *Discorso* del Tasso e il *Saggio* del Voltaire: nel primo non si trova un'indagine circa la natura propria del genere epico, ma vi sono trattate molte

questioni particolari, insolubili senza quell'indagine generale: nel secondo, si vede l'opposizione a codesto dommatismo, il disprezzo per le regole pedantesche, e un seguire i fatti e la storia. È un frutto della critica del secolo decimottavo, importante come preparazione di quella che doveva venir dopo, piuttosto che per sè stessa. Nè c'è finora un lavoro che studii a fondo il poema epico. Noi seguiremo il filo delle nostre idee, giovandoci qua e là, al bisogno, così del Tasso come del Voltaire.

La questione nuova e moderna si rivolge al fine del poema epico, e non già alle forme di esso, in grazia delle quali si consideravano come poemi opere mediocri e si trascuravano opere come la *Divina commedia* e l'*Orlando furioso*.

Che l'epica non sia di tutti i tempi, ma di certe condizioni particolari dell'umanità — tempi del meraviglioso — è noto. Sono i tempi di lotta, nei quali l'umanità assorge da un'idea all'altra, e l'intelletto non trionfa senza che la fantasia ne sia scossa: quando un'idea è trionfata e si svolge in esercizio pacifico, non si ha più l'epica, ma la storia. Il poema epico, dunque, si può definire la storia ideale dell'umanità nel suo passaggio da una idea all'altra.

A questo modo si scioglie la questione se il poema epico debba avere a materia i tempi presenti o i remoti: esso ha per materia i tempi della meraviglia; e perciò, per l'antichità, l'epoca mitologica degli dèi e semidei ed eroi, per noi moderni l'età di mezzo o barbarie medioevale. E poichè la storia di tali epoche è non già fondata sui documenti ma trasmessa per tradizione, e la tradizione, pure rimanendo vera nel fondo, si altera via via per effetto di sentimenti e idee posteriori, essa giunge al poeta così alterata: antica e moderna insieme. E il poeta, anzichè sceverare l'antico dal nuovo, aggiunge anzi il nuovo, che è nel suo stesso

animo: così si ha la rappresentazione del presente nel passato.

Qui s'introduceva la trattazione dei grandi poemi epici, determinati nel numero di sette; e in primo luogo dei poemi omerici:

I grandi poemi epici.
Omero.

Sette sono i grandi poemi epici, e per intenderne la genesi, bisogna richiamarsi alle forme successive della vita dell'umanità; la quale comincia dai gruppi familiari o stato aristocratico, con lo sviluppo libero delle passioni e della fantasia, senza ritegno di bene e di male, e senza discernimento di vero e di falso: onde il primo grande eroe epico è Achille, il cui carattere impetuoso e fiero è stato biasimato, ma è invece la gloria del poeta che lo concepì.

Patroclo che arrostisce tre castrati o la figlia del re che lava i panni al fiume, sono tratti omerici messi in canzonatura, per esempio, dal Voltaire. Nondimeno essi rispondono affatto alle condizioni sociali che Omero aveva innanzi, come vi risponde tutta la serie di gare, dissidii, lotte dell'*Iliade*. Ma in Omero non solo c'è questo passato, sì anche il presente, l'idea di patria. Il che, per altro, non potè prendere la forma prosaica che molti critici gli attribuiscono, col supporgli l'intenzione di mostrare il danno dei contrasti intestini tra i greci. L'idea di patria si afferma in lui nella impresa della distruzione di Troia, compiuta con l'unione dei gruppi familiari. L'*Odissea*, invece, ha carattere più privato che pubblico, e ritrae lo stato delle famiglie.

Nelle polemiche che si accesero in Francia, al tempo di Luigi XIV, intorno a Omero, e a cui parteciparono Boileau, Perrault, madama Dacier, as-

sai fu discussa e molto censurata la rappresentazione degli dèi nei due poemi; ma molti sostennero che Omero presagiva la religione vera. Senonchè, per ben giudicare la religione omerica, bisogna guardare alle concezioni religiose che l'avevano preceduta; nel che può esser guida il Creuzer, che ha speso trent'anni nello studiare quest'argomento. E si vedrà che la primitiva religione cominciò da personificazioni di oggetti, la terra, il cielo, il sole, ecc.; e che nella religione egiziana le personificazioni diventano persone, e la natura animale acquista vita. Ma in Omero gli oggetti naturali e gli animali sono degradati, la trasformazione degli uomini in animali è una punizione, o gli dèi si trasformano in essi quando sono in preda alle loro passioni sensuali: gli dèi sono ora l'intelligenza umana stessa: e però intervengono tra gli uomini e partecipano alle loro passioni, interessi e lotte. Così realmente Omero fa un passo verso la religione vera.

Ma, poeticamente, gli dèi svelano questo difetto: che, lottando come uomini, non soggiacciono alle condizioni umane, non soffrono le conseguenze delle loro azioni, non progrediscono, non si modificano, non s'infrangono. Onde è stato ben detto da un critico, che gli dèi omerici portano in sè il germe della loro morte. Ciò si vede altresì nelle bizze, nei capricci, negli errori umani, nei quali si avvolgono. D'altro lato, da questo umanizzamento del divino nasce la loro bellezza; perchè, come dice il Pope, il bello è l'uomo.

La dissoluzione della religione omerica è proseguita dai filosofi, da Anassagora, Socrate, Platone; tutti a ragione considerati come avvicinamenti successivi alla religione veramente divina.

[(1) L'argomento del poema epico deve essere

(1) Questi brani in parentesi quadre sono tolti da un altro quaderno.

storico-tradizionale. E un fondamento storico hanno i poemi omerici, sebbene alterato dalla tradizione, che vi ha introdotto i costumi, i sentimenti, le opinioni di chi narra o di chi ascolta: passato e presente insieme.

Ora il poeta, trovandosi innanzi i fatti così alterati, deve sceverare in essi l'elemento ideale dallo storico o narrarli nel modo che sono a lui pervenuti? Nel primo caso, egli farebbe l'ufficio di critico, farebbe ciò che ha fatto il Vico, ricercando tra le finzioni il vero storico. Ma il poeta è altro dal critico e dal filosofo, e deve rispecchiare la società in cui vive. E certo la memoria dei tempi eroici greci si sarebbe spenta, se Omero non fosse stato: e se il modo in cui egli la descrive dimostra che egli non fu filosofo, non ordinatore di civiltà, nè ebbe sapienza riposta, ciò non toglie che fu poeta. Dire che egli non sia esistito è come dire che non sia esistito l'Ariosto, perchè in lui si trovano rappresentati tutti gli elementi della società cavalleresca. Che in Omero sia mescolato l'antico col moderno, e le fanciulle regali che vanno a lavare i panni e gli eroi che arrostiscono le carni appaiono insieme coi cocchi di cedro e i giardini amenissimi di Alcinoo (come nota il Vico), non è argomento contro l'esistenza di Omero, ma conferma che l'epica si attiene alle tradizioni variamente alterate nel corso dei tempi. Il medesimo si osserva nel poema dell'Ariosto. Nè la mirabile unità di disegno e di colore dei poemi omerici può essere stata opera di grammatici, che accozzassero poemi di diversi autori. Il Vico errò, indotto dal suo sistema, che, per dare rilievo all'elemento sociale, perde di vista e nega l'individualità.

Il progresso storico presenta i quattro gradi della famiglia, della patria, della nazione e della umanità. E Omero sta nel primo grado, le famiglie eroiche; onde quel frequente rimembrare gli ante-

nati di ciascun guerriero, le rivalità, i contrasti, gli odii, derivanti da ragioni private: il motivo della guerra è un'offesa fatta al principio della famiglia; e la vittoria è ottenuta mercè l'intervento di Achille, che non si muove per amor di patria o di gloria, ma per una vendetta ispirata dall'amicizia, cioè da un affetto privato. Pure in Omero, se non c'è l'idea di patria, si avverte un progresso in questo senso: c'è la tendenza a rannodare le famiglie secondo un principio comune: la disunione delle famiglie è considerata come tale che produce disfatta e onta, l'unione vittoria ed onore].

Proseguiva lo stesso ordine di giudizi nelle lezioni su

Virgilio.

La differenza della religione di Virgilio rispetto a quella di Omero è tanta che non si può non considerare falso il giudizio intorno a lui come imitatore di Omero: egli tenne presente il poeta greco, ma fu poeta dei tempi suoi proprii.

Certo, la sua religione non giunge all'idea di un Dio immateriale; ma i suoi dèi sono pieni di decoro e di calma, e vi è come un presentimento del divino spirituale. Ciò rispondeva ai progressi non solo della filosofia, ma della società tutta al tempo in cui sorse Virgilio. Era iniziato quel processo di dissoluzione onde agli ultimi filosofi dell'antichità gli dèi pagani apparvero quasi simboli ed accenni del Dio cristiano.

In Omero, come si è visto, c'è lo stato di famiglia: i Troiani sono in decadenza, ma i Greci, loro avversarii, hanno tra loro legame piuttosto di gruppi e famiglie che sociale e politico. E tre volte essi tentarono di giungere all'unità di patria e tre volte

fallirono: nell'epoca da Omero ritratta, nella lotta contro i persiani, e nell'impero macedone. Ma la Troia distrutta dai Greci, si riproduce con Enea, e dà origine a Roma, dove predomina l'idea di patria e il cui poeta è Virgilio. Non che egli avesse chiare in mente queste idee; ma le aveva nel cuore e nella fantasia e le metteva nella sua opera. E questo è il significato del viaggio di Enea, dei contrasti che gli si muovono e che egli vince, dell'abbandono che a noi sembra crudele dell'innamorata Didone: ostacoli fisici, magici, violenti, morali: di tanta difficoltà era fondare la gente romana!

Ma il fine di Enea non è qualcosa di presente o prossimo, come, per esempio, quello dei Crociati del Tasso, che vogliono strappare il sepolcro di Cristo ai maomettani: è anzi remoto: dai lontani discendenti dell'eroe uscirà il fondatore di Roma, e da quel primo fondamento la grandezza romana. Ciò fa di lui un istrumento di volontà divina, un uomo pio, ma gli toglie l'energia dell'azione, e con ciò l'interesse poetico. E, poichè Enea rappresenta tutta l'idea del poema, i personaggi che lo accompagnano sono altresì poco interessanti, o (come Eurialo e Niso) interessano per gli affetti privati. Invece, la parte avversaria è vigorosa, perchè deve con la grandezza dei suoi sforzi ingrandire il trionfo dell'eroe: e così accade che, leggendo, noi prendiamo maggiore interesse ai nemici di Enea che non al pio Enea. Da ciò l'essere il fascino dell'*Eneide* riposto tutto nei particolari. Virgilio, per quel che si narra, presso a morte, voleva bruciare il suo libro, perchè non ne aveva condotto la forma alla perfezione vagheggiata; ma noi ammiriamo la forma, nonostante quelle imperfezioni bellissima, e restiamo insoddisfatti del disegno generale.

[In Omero la civiltà troiana appare più matura della greca, che è nella sua vigorosa giovinezza. Ma quella civiltà, trapiantata in Italia, ridiventa

giovane, e finisce col vincere la greca in decadenza. Ciò dà la materia al poema virgiliano, che è dunque l'inverso dell'omerico; e poichè a questo si congiunge, ha, come questo, fondamento storico tradizionale. Circa l'idea, Virgilio comincia dove Omero si arresta: da una società formata, che ha a suo fine la creazione della potenza di Roma. Ma Roma non è rappresentata direttamente, sibbene negli eroi, suoi lontani progenitori, troiani e italici. Per altro, i costumi sono affatto romani: gli eroi omerici, passando attraverso Virgilio, diventano uomini del tempo di Augusto. I due grandi episodii, nei quali si rispecchia Roma, sono quello degli amori di Enea e Didone, origine della inimicizia con Cartagine, e l'altro della discesa di Enea all'inferno, in cui è rappresentato l'avvenire di Roma monarchica e cortigiana. E il progresso morale è grandissimo: in Omero, l'amore è ancora libidine materiale, le donne sono strumenti passivi; ma la passione di Didone, in Virgilio, è una delle cose più delicate che ci abbia lasciate l'antichità, ed è svolta in tutte le sue gradazioni. Gli dèi sdegnati, la cui legge è la forza, e che in Omero sono simili ai suoi eroi, diventano, in Virgilio, simili ai suoi uomini, con leggi e giustizia e decoro. Virgilio ci porta a tempi più colti, in cui la riflessione prepondera sull'immaginazione; perciò, sebbene abbia maggiore eguaglianza di stile, maggior gusto, giudizio ed arte, è meno sublime di Omero].

Un po' più ampio è il riassunto delle lezioni sulla *Divina commedia*; ma vi mancano tutte le analisi dei singoli episodii, che sappiamo il De Sanctis aver fatte:

La *Divina commedia*.

L'Accademia francese sentì dire, or non è molto, da un poeta, il Lamartine, che " Dante è il poeta dei nostri tempi „. Dante è, infatti, il germe della moderna civiltà, e discendono da lui i grandi poeti inglesi e tedeschi: è l'Omero, dal quale, come già dall'antico, tanta letteratura si svolge.

Che la *Divina commedia* sia un " poema „ è cosa che prendiamo come stabilita, senza rientrare nelle tante discussioni fatte per questa parte. Ma rimane ancora in discussione il significato del poema. I primi comentatori lo considerarono come un monumento d'ira e di vendetta; dipoi (e ciò fu sostenuto da parecchi critici del Cinquecento, e anche da moderni), come una continua allegoria morale: il che è molto misero. I tedeschi, con lo Schlegel, considerano Dante come il rappresentante del cristianesimo. Il Rossetti non vede altri fini che politici. Ma noi, affidandoci all'impressione vergine e al buon senso, e prescindendo dalle teorie dei critici, osserviamo brevemente che, se il fine fosse la vendetta, il poema sarebbe ora dimenticato, insieme con gli uomini che colpiva, e che sono stati dimenticati; se fosse la dimostrazione ortodossa della religione e morale cristiana (come vuole il Gioberti nel *Primato*), anche sarebbe dimenticato insieme con la filosofia scolastica cui attinge, e, del resto, senza negare che nella *Divina commedia* ci sia l'allegoria, non è questa che ci attrae e ci riscalda. Più particolare esame richiede il sistema dello Schlegel. Il concetto della religione cristiana è il passaggio dall'idea di patria a quella di umanità: il che lo Schlegel dice raggiunto nel poema di Dante. Ma ciò è trasportare le nostre idee moderne ai tempi di Dante, quando codesto umanitarismo non ci poteva essere, e Dante conosceva una civiltà italiana,

ma non già una di là dalle Alpi. [La civiltà rappresentata da Omero e da Virgilio è legata strettamente da principii comuni, e perciò si dice " antica ". La moderna, dopo il cristianesimo e le invasioni barbariche, ebbe la sua prima grande manifestazione in Italia. E chi avesse voluto rappresentarla, avrebbe dovuto mettere in lontananza la civiltà antica, e, accennando appena alle altre parti della terra, lumeggiare sopratutto l'Italia. Che è ciò che fece Dante]. Un poema religioso si dee proporre la glorificazione di Dio; ma per Dante Dio è aiuto alla conoscenza degli uomini, ed umano è, dunque, il fine, che il poema si propone; il quale sarebbe sbagliato se avesse per fine il divino. Nè la politica gli dà il fine: ai tempi di Dante, c'era in Italia l'idea della famiglia, come in Omero, e quella del municipio, come in Virgilio, e sorgeva l'idea di nazione, mercè il principio ghibellino contro il guelfo (municipale). Ciò appare in Dante, ma in forma antica, con l'idea di un nuovo Cesare, di un nuovo Augusto, di un Impero di cui l'Italia sarebbe il " giardino ". Il Rossetti dice che qui c'è un segreto, come segrete intelligenze passavano tra Dante e personaggi politici del suo tempo. Senonchè l'idea di Dante rimane ideale e non diventa azione; perciò il suo poema non ha propriamente azione, e Dante vi supplisce col dipingere caratteri. In Omero e in Virgilio l'ideale è realizzato, divenuto azione, e c'è perciò armonia; in Dante c'è contrasto tra ideale e reale, epperò la frequente satira, il sarcasmo, l'amara ironia.

L'azione del poema in Dante non ha grande interesse; e questo, anzichè difetto, come gridava il Bettinelli, è pregio, perchè appare evidente essere semplice mezzo per rappresentare l'uomo. E mezzo assai adatto, poichè il viaggio nei tre regni, l'inferno, il purgatorio e il paradiso, rende possibile abbracciare tutte le varietà dell'uomo. E così Dante

poneva il germe che, da Shakespeare e Calderón a Leopardi e Manzoni, tutti i poeti posteriori svolsero.

Viaggio fantastico e caratteri umani; idea divina, forma umana. E Dante è il protagonista, che osserva, giudica, ricorda; e il mondo umano si ripercuote in un'anima severa e sdegnosa; il che è fonte di grande interesse. Si può dire che egli abbia in certo modo preannunziata l'idea del Vico, che fa passare l'umanità dalla passione e poesia alla vita civile e alla filosofia: questo passaggio si vede in Dante dal mondo delle terrene passioni, l'inferno, attraverso il purgatorio (Catone è come il transito dalla virtù pagana alla cristiana), al paradiso, il mondo della virtù e della verità. Grande è il progresso che l'idea dantesca ci presenta rispetto all'omerica e alla virgiliana. Nei due poeti antichi c'è confusione tra divinità e umanità: Dante le distingue, e, quando tocca le cose umane, lascia da parte la divinità. In Omero e Virgilio ci sono gli dèi, c'è il fato, e l'uomo non ha libertà; in Dante, accanto a Dio, c'è l'uomo, con la sua libertà, e Dio è in alto.

Il legame tra mondo divino e mondo umano è dato da uomini divenuti santi, da Beatrice, che non è quel simbolo che si suol dire, perchè nello stesso paradiso si sente la donna che Dante appassionatamente amò. Certo, è un amore non sensuale, un amore che è insieme amore della virtù e della verità; e qui si vede l'altra differenza tra Dante e gli antichi poeti, perchè Omero non conosce l'amore se non nella forma del possesso brutale e Virgilio in forma certo più alta e gentile, ma sempre passionale e sensuale. In Dante si ha la santificazione della donna: altro tratto destinato a svolgersi nella letteratura posteriore.

Anche Virgilio, che rappresenta la ragione umana, non è semplice personaggio allegorico. Il nuovo

modo in cui Dante rappresenta le azioni umane (diverso dall'antico) è che esse sono accompagnate dalla coscienza del loro merito o del loro demerito: la sentenza è già stata pronunziata; e i personaggi ci parlano di sè già consapevoli dell'opera loro e dissipata ogni illusione. È un modo di rappresentare che può chiamarsi storico, perchè la storia è proprio codesto. Ed ecco il mirabile uffizio, che adempie nel poema la figura di Virgilio. Se Dante è uomo e risente veramente le passioni dell'uomo, Virgilio è pacato e moderato, e fa la parte di Pilade accanto ad Oreste, o, meglio, la parte nuova, la parte della ragione, la storia.

Al poema dantesco si è negata l'unità; ma Voltaire risolutamente risponde: che l'unità, si chiami come si voglia, c'è, ed è Dante stesso, nel quale tutte le più varie cose si riflettono: Dante, che ha la sua età d'innocenza nell'amore per Beatrice, e si tuffa poi nelle passioni nel male dell'inferno, si purifica attraverso il purgatorio, e torna, col riunirsi a Beatrice, all'innocenza e si bea della visione di Dio. Questa non è allegoria, ma realtà umana. L'unità ci è, dunque, piena: il viaggio e il carattere di Dante coincidono; e come le passioni in Dante si vanno calmando ed egli passa alla contemplazione, scema il nostro interesse poetico, come si vede nel passare dall'inferno al purgatorio e, in ultimo, al paradiso, dove si compie il massimo sforzo della poesia, nel dare forma poetica a quel che è scienza e ragionamento. Se difetto c'è, il difetto è delle cose stesse.

È un errore considerare Dante come ghibellino; donde le polemiche che sono sorte sull'amor patrio di Dante, oppugnato e difeso. Ma Dante si leva sopra i guelfi e sopra i ghibellini, perchè, accettando l'idea ghibellina, le toglie ogni aspetto fazioso, e tende ad armonizzare le parti discordanti. Esule per amore e per fedeltà alla sua idea, tempera-

mento irritabile, pronto all'ira più terribile che diventa spesso atrocità, orgoglioso fino alla superbia, capace di andar solo per la sua via e giudicare e condannare re, cardinali e papi: non ebbe bisogno di creare un carattere forte di eroe del suo poema, perchè egli stesso era quel carattere.

Quale sia la struttura dei tre mondi nella *Divina commedia* è noto; e per l'*Inferno*, il poeta stesso ci ha spiegato le ragioni della disposizione, tratte dalla filosofia aristotelica; e ben provvide a relegare in un canto quel comento scientifico, lasciando liberi gli altri alla rappresentazione delle passioni.

Certamente questa rappresentazione trova il suo limite nelle condizioni dei tempi e del carattere stesso del poeta. E se nell'*Inferno* lo scopo è pienamente raggiunto, nel *Paradiso* il poeta fu costretto a ricorrere alla teologia e all'allegoria, e non seppe dare un carattere bello di virtù che potesse pareggiare quelli del peccato, così vivamente ritratti nell'*Inferno*. Abbracciò in idea il mondo della virtù e della perfezione, ma non potè realizzarlo; e la gloria di rappresentare poeticamente caratteri virtuosi era, nella nostra letteratura, riserbata a colui che ritrasse il sentimento dell'Innominato, la penitenza di Fra Cristoforo e l'altezza d'animo di Federico Borromeo.

Triplice è la fonte della rappresentazione di un'idea: la scienza, la storia e la fantasia. E a queste tre fonti attinge Omero, quantunque, com'è naturale, scienza e fantasia siano in lui ancora indistinte; alquanto più distinte si vedono poi in Virgilio. In Dante sono tutte e tre, e distinte. La parte storica è larghissima, ma sempre come mezzo alla poesia: punto di partenza per lo svolgimento, come si vede in Francesca, in Farinata, in Ugolino. Anche l'allegoria è, per Dante, una necessità, affin di rendere sensibile ciò che non riesce a rappresentare direttamente: dove gli riesce, non ricorre

a quell'espediente. Perciò hanno torto i commentatori nello spendere troppo tempo e fatiche a spiegare allegorie ed enigmi, dimenticando le bellezze poetiche del divino poema. Quanto alla scienza, essa entra nella poesia allorchè è divenuta popolare e passata nei costumi; come si vede nel poema del Milton, dove si disputa di teologia, o in quello del Voltaire, che contiene sermoni sull'umanità. E al tempo di Dante ciò era accaduto per la scienza, che era un'unione della filosofia aristotelica con la teologia cristiana: molteplici prove si hanno di questa popolarità delle questioni scientifiche in quel tempo. Ma, laddove l'elemento storico è in Dante occasione e non assorbe l'idea, quello scientifico si estende all'idea stessa: oltrechè Dante volle far mostra del suo sapere; e ciò raffredda e, morta per noi quella scienza, prendiamo poco interesse alle parti relative del poema. Tanto più che l'esposizione è dommatica (Virgilio e i santi ammaestrano, e Dante, lo scolaro, ascolta), e non polemica. Giovanni Villani chiama Dante gran filosofo; ma quella che pel Villani era lode, per noi suona come biasimo. Anche è da osservare in Dante l'elemento classico, l'ammirazione per Grecia e Roma, questa meglio conosciuta di quella, onde le allusioni a cose greche in Dante sono pallide, e Omero vi è detto “ poeta sovrano „, ma per tradizione, giacchè egli non lo conosceva.

La critica ha fatto lungo cammino dai tempi di Dante ai nostri; e se nel Trecento egli fu lodato come valente grammatico e filosofo, e nel Quattrocento parve rozzo e volgare, e poi diè luogo a dispute di linguai, e nel Settecento il Gozzi, per difenderlo contro il Bettinelli, ne ammirò il viaggio pei tre regni, anche in tempi recenti Dante è guardato o nel suo amor patrio (Perticari), o nella sua politica, o nella sua scienza, o nelle sue allegorie. Ma per giudicare degnamente di Dante bisogna,

come noi abbiamo fatto, movere dall'idea e scendere alle forme. Così soltanto è possibile mettere d'accordo le varie opinioni dei comentatori e porgere un concetto del gran poema. Anche il potere che Dante ebbe sulla posteriore letteratura va distinto in due periodi: quello della spontaneità e quello della riflessione o imitazione. Il primo comincia dal suo tempo e giunge fino a Metastasio, quando la letteratura italiana si perde nella mollezza (come la francese da Corneille alla frivolezza del secolo decimottavo, e l'inglese da Shakespeare a Addison). Trascurato e spregiato nel Sei e Settecento, si ebbe poi una reazione e Dante tornò maestro efficace di poesia; non già col Monti, che imitò le frasi, ma col Leopardi e col Manzoni, che imitarono Dante nel senso stesso in cui Dante imitò Virgilio.

Ed è vero ciò che dice il Lamartine: che Dante è il poeta dei tempi moderni. Questi hanno proclamato il valore del principio nazionale nella poesia (Schlegel), e Dante è poeta nazionale. Hanno fatto valere l'elemento storico unendolo al fantastico (Manzoni), e Dante asside la sua opera sulla base storica del suo tempo. Hanno reagito al lungo dissidio tra scienza e letteratura, seguito ai tempi di Dante; e, introducendo di nuovo la scienza e la filosofia nella letteratura, non come elementi estranei ma come fonte d'ispirazione (Leopardi), si sono ricongiunti al Trecento e a Dante. Hanno chiesto ai poeti che sieno uomini sociali e che rappresentino i bisogni e gli ideali umani, lasciando gli affetti privati; e Dante è il poeta della vita pubblica.

Anche le teoriche moderne sullo stile hanno il loro esempio nello stile di Dante. Stile non è liscio di forma, ma armonia di pensiero, il che fu dimenticato nei secoli posteriori; e se Machiavelli se ne ricordò e lo praticò, egli seguì il principio di Dante nella prosa, ma lo stile poetico rimase vizioso.

E, come la nostra idea sullo stile, così quella sulla rappresentazione, coincide con la dantesca; perchè se presso gli antichi trionfava l'unità, nei moderni trionfa la varietà; e si richiede che tutta la vita sia rappresentata nei suoi contrasti di sublime e di comico, di nobile e di volgare, di bello e di orrendo; la tragedia degli antichi è quella di Sofocle; dei moderni, il dramma dello Shakespeare: e Dante per l'appunto aveva già trattato l'arte a questo modo, e fatto seguire all'amore di Francesca la ghiottoneria di Ciacco. Del pari, se gli antichi, conforme al carattere di spontaneità della loro arte, rappresentavano più volentieri l'azione che il processo interiore pel quale ad essa si perviene, i moderni fanno l'opposto; e Dante è maestro nel far ripiegare sopra sè stessi i proprii personaggi.

Dante sognò l'Italia riunita in una sola nazione; e ciò che per lui fu solo un sogno, fu realtà per altri popoli d'Europa. E dalla riunione, dallo scambio delle nazioni tra loro, sorge il nuovo concetto dell'unità e l'epica compie un passo ulteriore. Per mostrare questo avanzamento, esamineremo altri poeti epici; lasciando da parte quelle epopee che, come le *Lusiadi* o la *Henriade*, non vanno oltre la patria, e sono derivazioni di Virgilio.

Anche delle lezioni sull'*Orlando* avanza solamente lo scheletro della parte generale, essendosi perdute le tante analisi particolari di quel poema, che il De Sanctis già fin d'allora era venuto facendo:

L'*Orlando furioso*.

Per intendere il poema dell'Ariosto bisogna anzitutto rifarsi presente il medioevo, con l'elemento barbarico che soverchiò la civiltà romana, con la religione cristiana e la cavalleria e la lotta contro gl'islamiti. La cavalleria, in ispecie, principio di organizzazione nel medioevo in quanto difendeva la religione e i deboli, era ai tempi dell'Ariosto in piena decadenza, essendo sorte altre forze sociali che adempivano al suo ufficio, e la rendevano antiquata e ridicola.

L'Ariosto, amato e ammirato da quelli che si attengono alle impressioni delle opere d'arte, fu censurato da coloro che giudicano con le regole di Aristotile; e censurato perfino dal Tasso, che di queste regole fu vittima. Sorse allora la sciocca questione: se l'Ariosto o il Tasso fosse superiore. Le accuse mosse all'Ariosto furono la mancanza di unità, la eterogeneità dei fatti narrati, l'averne accolti perfino di bassi, triviali ed assurdi, e la forma poco dignitosa e poco conveniente a un poema epico. Ma la critica moderna, come doveva risollevare Dante, così ha fatto dell'Ariosto, simile a Dante, nonostante la gran diversità delle materie trattate.

Anche del fine dell'Ariosto si è disputato; e alcuni hanno sostenuto che fosse al tutto serio; altri, che fosse rivolto al divertimento delle brigate. Ma che la lettura del poema sia divertente, non è ragione per affermare che tale sia il suo fine. L'Ariosto rappresentò l'ideale della cavalleria, che era un passato, al modo in cui un poeta deve rappresentare il passato, cioè col sentimento del presente. Il torto di altri poeti di quel tempo, che trattarono la materia cavalleresca, era nella serietà che portavano nel tema. L'Ariosto invece rise, e quel riso è

il suo trionfo. E rise senza mettere direttamente in beffa il mondo cavalleresco, al quale ancora molti prestavano fede e tributavano omaggio; anzi, espose i fatti con serietà quale si trova in Omero, e mise lo scherzo nello stile. E lo scherzo si vede negli effetti sproporzionati alle cagioni, nel saltare da un fatto all'altro, nei motti che rompono a un tratto la magnificenza nelle narrazioni. Venne poi il Cervantes, che gettò il ridicolo sull'azione cavalleresca stessa; ma allora il mondo cavalleresco era affatto caduto: l'Ariosto, mantenendosi nel serio, scrive ancora un poema; il Cervantes trapassa al romanzo.

Ciò che si è detto, non toglie che nell'Ariosto siano tratti ed episodii commoventi; ma in questi non vi ha più la cavalleria in caricatura, sibbene semplici casi umani. Anche nel Cervantes vi ha episodii serii; ma ciò non cangia il carattere generale dell'opera di lui.

L'azione dell'Ariosto non ha regolare principio, come nel Tasso; ed è vana sottigliezza quella dei critici che trovano il principio del *Furioso* nel poema del Boiardo, essendo impossibile che un'opera di tanto valore artistico abbia il suo capo in un'altra ben mediocre. E, come non ha principio, non ha fine. La guerra dei Mori e l'assedio di Parigi sono mezzi, e non già azione principale. La religione non vi ha nessuna seria parte: gli eroi combattono per cavalleria e non per religione. Del resto, al tempo dell'Ariosto, pur senza disputare sulla verità o falsità del Vangelo, c'era, in Italia, indifferenza religiosa, una sorta di ateismo pratico.

Hegel dice che la cavalleria è il trionfo dell'individuo sulla società, della varietà sull'unità, della volontà sulla legge. E ciò è confermato dalla storia. Non che al tempo della cavalleria non ci fosse una società; c'erano monarchi, leggi, milizie, tutto

l'apparato esterno sociale, ma la forza non era colà; era nei cavalieri, ossia negli individui. È affatto naturale, dunque, che il poema dell'Ariosto, nel quale si vedono bensì i re, Carlo e Agramante, ma impotenti, costretti spesso a battersi le guance perchè nessuno loro obbedisce, non avesse l'unità che nasce dall'unità sociale, e si risolvesse tutto in episodii. L'assedio di Parigi è un semplice punto di annodamento di parecchi episodii; ma non ha ufficio dominante. Mandricardo, udito che un cavaliere ha distrutto l'esercito pagano, lascia il campo, corre e va a provarsi col cavaliere. Rodomonte, mentre sta per incendiare Parigi, ricevuto da un valletto l'annunzio che la sua bella è stata rapita, lascia Parigi e va in cerca della bella. E così gli altri tutti. E poichè i cavalieri si mescolano a ogni sorta di gente, ogni condizione di persona entra nel poema dell'Ariosto, come in quello di Dante. Il poema non è sbagliato, perchè non osserva le regole: ma sarebbe sbagliato, se le osservasse. La sua unità, il suo ordine, è l'unità nel disordine.

L'Ariosto ottiene il ridicolo con l'esagerazione, essendo noto quanto piccolo sia il passo che divide il sublime dal ridicolo. Tali sono gl'intrighi della Discordia per mettere a subbuglio il campo moro, e quelli a cui è costretta la Pace, per sedare il subbuglio. Tale anche l'esagerazione della forza fisica, che non è più grande come in Omero, in Virgilio o Dante, ma smisurata, come si osserva nelle prodezze di Orlando. Tali anche i contrasti dei guerrieri, che s'insultano e vituperano. Tale l'amore, che si cangia in ostinazione. Tale l'importanza data agli oggetti, allo scudo, alla spada, ai cavalli, che portano nomi proprii, e sono cause di azioni grandiose e complicate. Queste cose, che avevano la loro importanza ai tempi della cavalleria, esagerate ora dal poeta, fanno ridere. Tali, infine, i

combattimenti, le uccisioni, le stragi, narrate con tono frivolo, come se fossero incruenti tornei.

Ma, quando questi cavalieri escono dal mondo dei loro costumi, e provano affetti e dolori, l'Ariosto si ricorda che sono uomini, e si commuove e ci commuove: come nella pazzia di Orlando, nell'episodio di Olimpia, e in tanti altri. Ruggiero è l'eroe serio; sebbene a questo carattere di serietà contribuisca il proposito cortigianesco del poeta, adulatore degli Estensi; e le parti cortigianesche sono le sole noiose di questo così gradevole poema. La politica e la patria vi hanno piccolissimo luogo; e meglio sarebbe stato toglierle del tutto. Il solo tratto nazionale che vi si noti è la celebrazione degli uomini sapienti e letterati d'Italia.

[L'Ariosto, con buon giudizio, ha tratto l'eroe serio, ideale, dalla cavalleria errante. In Ruggiero sono tre elementi: religione, onore e amore, prima in contrasto e poi armonizzati. L'amore di lui per Bradamante è opposto all'onore, che lo lega al suo re Agramante, e alla religione, che egli professa. L'amore di Ruggiero è rappresentato prima come appetito sensuale, nell'episodio di Alcina; poi attraverso la gelosia di Bradamante per Marfisa, che quella credeva amante ed era sorella di Ruggiero; la maga Melissa mostra in quell'amore la futura grandezza di casa d'Este. La conciliazione dell'amore con l'onore accade mercè il giuramento che Rinaldo e Ruggiero fanno di abbandonare il loro proprio re, ove questi violi le leggi dei duelli; e il violatore è Agramante, e Ruggiero si trova sciolto. Tuttavia, segue Agramante in Africa, ma una fortuna di mare lo getta sopra una spiaggia, dove è raccolto e battezzato da un eremita. Ma la conciliazione così ottenuta non basta all'Ariosto: c'è una forma più alta di onore, il sacrificio di ogni cosa alla virtù; e ciò si svolge nell'episodio di Ruggiero che combatte per Leone contro Bradamante;

e, infine, per provare altresì nelle forme debite cavalleresche la lealtà di Ruggiero, ha luogo l'ultimo duello con Bradamante. Ruggiero è il primo carattere poetico moderno. In Omero, l'ira di Achille e l'amicizia di lui per Patroclo non sono poste in lotta tra loro, ma ciascuna opera secondo l'occasione; nè questa lotta si vede nell'Enea virgiliano, il quale, al primo ordine di Mercurio, abbandona Didone. Gli antichi attribuivano gli avvenimenti meno al giuoco delle passioni umane che alla volontà immutabile del Fato; come si vede negli amori di Fedra e di Mirra, negli omicidii di Edipo e di Oreste. Ma nei tempi moderni le passioni umane hanno il potere principale, e ciò fu ben inteso da Dante, il cui poema è un quadro delle umane passioni, ma rappresentate rapidamente, nei personaggi che hanno terminato la loro vita. Svolte esse sono invece in tutta la loro estensione nel carattere di Ruggiero.]

All'unità interna, che si è mostrata, risponde l'unità esterna, ottenuta mercè la fine preparazione dell'un fatto mercè l'altro, e l'arte di interrompere e legare i varii episodii. Tutto ciò può essere provato da un esame dell'orditura del poema, dal quale apparisce che le azioni, procedenti parallele sino all'assalto di Parigi, si riuniscono poi e s'intrecciano. E un esempio, tra gli altri, la storia di Zerbino e Isabella, può mostrare la convenienza delle interruzioni. Quella storia si esplica in quattro situazioni: Isabella in mano ai masnadieri — l'incontro dei due amanti — la morte di Zerbino — la morte d'Isabella: quattro situazioni diverse, che si prestano alle interruzioni e se ne giovano.

L'Ariosto, lodato come gran maestro nel descrivere, è stato censurato come scarso di affetto e di profondità. Ma questa accusa è frutto di poco maturo giudizio. Poichè il poema ha un fine generale

scherzoso, e il serio vi entra come accessorio, è grande arte non approfondire troppo la serietà, scorrervi sopra per accenni, per non produrre dissonanze. La censura mossagli si risolve, dunque, in lode. Al procedere descrittivo, che deve osservarsi nella maggior parte del poema, ben risponde il metro prescelto, l'ottava, adattissima a quest'uopo, come fu dall'Ariosto trattata.

L'Ariosto, col suo riso, distrusse il mondo cavalleresco; e dopo di lui non furono più possibili poemi serii di questa materia. Ottant'anni dopo, la Spagna ebbe il *Don Chisciotte*, che produsse i medesimi effetti; ma la gloria prima per questa parte è dell'Italia. Seguirono poemi eroicomici, privi di valore artistico. Il *Ricciardetto* del Forteguerri, che volle insistere nel tono scherzoso, cadde nella buffoneria e nell'insipidezza.

Il poema, che intendesse effettivamente progredire su quello dell'Ariosto, doveva avere carattere opposto al suo. Ma non lo troviamo di certo nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, della quale non parlerò, perchè benissimo giudicata dal Voltaire. Il Trissino imitò Omero, ma non in ciò che questi ha di universale e di eterno, sibbene nel particolare, e fu affettato, arido, gelido. Anche il Caro pensava a un poema epico regolare (gli eruditi e letterati biasimavano l' “ irregolarità „ dell'Ariosto), e, per prepararvisi, tradusse l'*Eneide*; ma si fermò a questa traduzione, che è bellissima.

Più magro è ciò che ci rimane delle lezioni su

La *Gerusalemme liberata*.

Il poema regolare lo fece Torquato Tasso; ma non sarà questa la lode che noi gli daremo, perchè egli è grande quando segue, non già le regole

(chè allora si sente lo sforzo), ma l'ispirazione e la fantasia. Il Tasso non era contento dell'Ariosto, che non soddisfaceva le sue proprie tendenze. Uomo assai dotto, e critico che raggiunge il più alto livello della critica cinquecentesca, si provò dapprima a comporre un poema regolare su *Rinaldo*; ma la materia contrastava alla forma. Tentò di poi anche un poema sul fondamento della religione nel *Mondo creato*; ma quale poema poteva sorgere se il poeta presceglieva un soggetto nel quale l'uomo non c'era, perchè non era stato ancora creato? Alla fine, concepì la *Gerusalemme liberata*, nella quale all'unità cavalleresca succede la religiosa, nella forma che la cavalleria assume nella storia con le Crociate. Così egli veramente si riavvicinò ad Omero, facendo un poema in cui il principale è riposto nell'azione.

Il Lamartine ha detto che il Tasso avrebbe fatto meglio se si fosse attenuto al solo elemento religioso; ma non considerò che egli non rappresentava un periodo di lotta religiosa, ma un momento nel quale la religione già esiste ed è rassodata. Per altro, nel miscuglio con l'elemento cavalleresco, quello religioso prepondera. La differenza tra l'Ariosto e il Tasso si vede già nell'inizio dei loro poemi: l'*Orlando* s'inizia con lo scompiglio che segue una battaglia; la *Gerusalemme* con Goffredo, che, a capo di un esercito di alleati, riceve ordini da Dio. Dio primeggia sin dall'inizio, e dispone la conquista di Gerusalemme. Il contrasto nasce dall'opposizione infernale; e così, nel poema, Cielo e Inferno lottano. L'inferno ricorre a tutti i mezzi umani per impedire la vittoria dei crociati: l'amore, la discordia, la magia (che a torto il Voltaire critica, giacchè ai tempi del Tasso ancora le si prestava fede). I demonii si danno un gran da fare, come accade ai più deboli; il Cielo opera poco, e vince con pochi colpi.

Il Tasso fu foriero dei poeti odierni: egli ritrae la bellezza cristiana, laddove Dante aveva ritratto gli affetti infernali; e precorre così il Manzoni e il Lamartine. Ma egli troppo ancora si avvolge nell'elemento mondano; e la conversione di Clorinda, accaduta per grazia e volontà di Dio piuttosto che per processo interiore, è ben distante dalla conversione dell'Innominato. Egli si attiene ancora piuttosto all'esterno che all'interno del cristianesimo. Della cavalleria presenta la parte nobile, e ritrae così non i tempi, ma sè stesso. Goffredo è l'ideale perfetto del guerriero religioso; ma è un personaggio che soddisfa la mente e non il cuore. Tutto ragione, senza passione, senza contrasti, con un carattere " matematico ", non si vede come possa esser capo di tanti cavalieri pieni di entusiasmo. Nella poesia si deve mostrare l'uomo; e nota bene lo Schlegel che l'Achille omerico, prode com'è, non ignora i moti di paura. L'Achille del Tasso è Rinaldo; ma l'imitazione è sforzata: gli effetti sono sproporzionati alle cause; di Rinaldo ricordiamo l'aspetto amoroso, non il guerresco. Raimondo fa l'ufficio di Nestore; ma qual bisogno ha un saggissimo, come Goffredo, di un Nestore? Quel personaggio è nient'altro che l'eco dello stesso Goffredo. Il più vivo di tutti questi cavalieri è Tancredi, l'ideale del nobile cavaliere errante, assente nelle battaglie, presente nell'amore e nei duelli. Si crede che il Tasso in quel personaggio, ritraesse in qualche modo sè medesimo.

Lo stile è conforme a questa situazione seria, religioso-cavalleresca. Il Tasso si trovò innanzi lo stile petrarchesco, ornato, fiorito, molle, e lo riportò alla gravità dantesca. Nel ritrarre le scene e gli oggetti, non scende ai minuti particolari, ma si ferma ai tratti principali. L'Ariosto dell'ottava fa un periodo; il Tasso, due. Evita la lingua fiorentina, reagisce a ogni elemento dialettale, e ado-

pera la lingua generale italiana. E poichè codesto era una novità, egli fu martire della novità; tanto che un letterato, anzi una letterata, annoverò quindici errori nella sola prima ottava della *Gerusalemme*. L'Ariosto si distende nelle descrizioni; il Tasso è sobrio, lasciando campeggiare l'affetto: sobrietà descrittiva, a torto rimproveratagli dal Galilei.

Per un altro rispetto, lo Schlegel trova maggiore bellezza negli episodii e nei particolari del poema che non nell'azione generale. Ma ciò si può dire altresì di Dante, la cui poesia non è nel viaggio pei tre regni, ma in Francesca e in Ugolino; e si può dire di altri poeti, dell'Ariosto, di Virgilio, perfino di Omero. Il vero difetto della *Gerusalemme* è che la nobiltà talvolta non è nel pensiero, nel forte pensiero come in Dante, ma nel periodo. Ma i tempi di Dante erano passati, e il Tasso viveva quando l'Italia declinava. Anche quando i concetti sono elevati, si avverte in lui sovente l'imitazione e lo sforzo. E in lui gli affetti sono portati troppo oltre, sicchè, invece di rappresentare i pensieri che nascono da animo commosso, egli si perde spesso in giuochi di spirito: donde antitesi, artificii, ingegnosità, come si vede nelle parole di Tancredi sul corpo dell'uccisa Clorinda. I tempi portavano a ciò; e il falso del Seicento non fu se non imitazione dello stile del Tasso.

[Dopo il Tasso, l'Italia non ebbe più poemi: i poemi, che ancora si composero, erano lirici, sotto forma epica: lirico-elegiaci, come nel *Conquisto di Granata* del Graziani, in cui gli affetti sono tutti gravi al modo del Tasso, ma fioriti e ornati; lirico-mitologici, come nell'*Adone*; burleschi, come nel Tassoni, nel Bracciolini, nel Lippi. Dopo il Tasso, l'Italia non fu regolatrice della civiltà del mondo, come ai tempi di Virgilio e di Dante e di Ariosto; e perciò non poteva più rappresentare la civiltà

del mondo; e, quando ripigliò la via diritta, trovò la civiltà trapiantata e prospera in altri paesi, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Il principio religioso, cantato dal Tasso, era stato disciolto da Lutero e da Calvino: i popoli di Europa non ebbero più unità religiosa: e i poemi epici stranieri ebbero perciò non ispirazione universale, ma nazionale, come le *Lusiadi* del Camoens, il *Telemaco* di Fénelon, e più tardi l'*Henriade* del Voltaire. Ma intanto una nuova filosofia si formava e si spandeva per l'Europa, e Grozio riunì i popoli nel principio sociale col diritto naturale, e Cartesio cercò l'uomo fuori le contingenze storiche, e Vico creava una scienza dell'umanità. A questa nuova universalità in formazione si congiunge il poema del Milton.]

Senonchè, del giudizio sul *Paradiso perduto* e sulla *Messiade* appena è traccia nei riassunti scolastici:

Milton e Klopstock.

Il progresso ulteriore accade fuori d'Italia; la nuova epica doveva essere non più quella dell'Occidente in contrasto con l'Oriente, ma del genere umano nella sua unità. A questo concetto giunse il Vico, quando concepì la storia, non più di questo o quel popolo particolare, ma la storia veramente umana, la storia perpetua dell'umanità. Al poema dell'umanità si elevò il Milton nel *Paradiso perduto*, dove Dio non è più, come in Dante, un punto luminoso, ma è un Dio che ha passioni, forti e terribili, un Dio che opera. Ma l'attenzione è richiamata dalla figura di Satana, che prepondera nel poema, appunto perchè esso narra l'origine del male sulla terra, e preannunzia la poesia scet-

tica e disperata, Rousseau, Byron, Leopardi. Il Milton sentì che con la storia del male non era compiuta l'umanità, e si accinse a un altro poema, il *Paradiso riacquistato*; ma fu opera senile e sbagliata.

Ciò che egli non riuscì a eseguire fu ripreso dal Klopstock nella *Messiade* che narra la redenzione, e svolge un principio che doveva avere la sua realtà, dopo gli errori del secolo decimottavo, con Bonald e De Maistre, con Chateaubriand, Lamartine e Manzoni. Milton e Klopstock, poeta il primo del male, il secondo del bene, prefigurano in certo senso Leopardi e Manzoni.

Ed ecco come, nei sette poemi epici da noi passati in rassegna, si rispecchia il progresso dell'umanità: lo stato di famiglia in Omero, quello di patria in Virgilio, quello della nazione vagheggiata come ideale in Dante, il prevalere delle forze individuali in Ariosto, la riduzione di esse nell'unità sociale in Tasso, l'idea dell'umanità sotto l'aspetto del male in Milton, e sotto l'aspetto del bene in Klopstock.

A questo esame storico seguivano alcune dilucidazioni teoriche, intitolate: « Regole intorno alla condotta del poema epico », nelle quali si notava, anzitutto, che lo stile non è cosa diversa dall'invenzione, come aveva creduto il Buffon, ma che anzi esso risponde all'invenzione, onde da ciò che si è detto dell'invenzione del poema epico si traggono le regole del suo stile. Si discuteva poi sul come debbano essere modificati i fatti per diventare propri del poema epico, e si concludeva che in questo i fatti sono considerati come sottoposti immediatamente al potere di Dio, e perciò la religione vi ha gran parte.

Si passava alle questioni sull'unitá, che veniva distinta dal concetto quantitativo di grandezza, e a quelle sui caratteri epici; e si trattava, infine, della natura dell' « episodio ». Di questa parte segue un cenno, che, come in essa si dice, forma transizione all'esame dei romanzi.

Il romanzo e la sua storia nell'antichità e nel medio evo.

Dall'esame da noi fatto rimane confutata l'opinione che una sola sia la forma che conviene al poema epico, essendosi mostrato quanta differenza sia tra Omero, Dante e Ariosto. Toccheremo ora di una parte del poema epico, che ci servirà come di passaggio alla trattazione del romanzo: l'episodio. Sull'episodio si hanno due teorie: la prima, sostenuta dal Tasso, che cioè esso sia bello nel poema quando o serva per contrasto o sciolga il contrasto. Per questa teoria egli sacrificò nella *Gerusalemme conquistata* il bellissimo episodio di Sofronia ed Olindo. L'altra teoria, sostenuta da critici tedeschi, p. e. dallo Schlegel, pone l'episodio come una variazione da servire di riposo e produrre diletto nel lettore: e reca in esempio l'episodio di Erminia presso i pastori. Ma nessuna delle due teorie è la vera: quella del Tasso, troppo stretta; quella dei tedeschi, superficiale. Invero, se l'episodio varia l'azione principale, come può dirsi slegato da essa? non la serve a suo modo? Nonchè cosa estranea, l'episodio è l'azione medesima del poema nelle sue varie determinazioni. Mercè gli episodii, si prepara lo svolgimento dei fatti; si lumeggiano i caratteri dei personaggi; s'introducono gli interessi del presente nel passato (come Virgilio fa per la casa di Augusto, l'Ariosto e il Tasso

per gli Estensi ecc.); si dà la rappresentazione del cuore umano, che non trova luogo nell'azione generale e pure è necessaria a compiere l'immagine della società. E quest'ultimo è l'ufficio principale dell'episodio; e però accade che gli episodii interessino più che l'azione generale, che interessò storicamente i contemporanei, laddove quelli interessano l'uomo di tutti i tempi.

Dall'episodio del poema epico nasce il romanzo, come dall'episodio del romanzo il dramma, e da una scena del dramma la poesia lirica, e da un movimento di questa la pittura e la scultura. Onde deve dirsi che l'epica è il principio delle belle arti, la pittura e la scultura la conclusione.

L'esame del Romanzo si apre con poche parole sull'indole di questa specie letteraria e sulle manifestazioni di essa nell'antichità e nel medioevo:

È stato detto che il romanzo è il genere più difficile e importante della letteratura. Certo, i critici non ne hanno inteso la natura, confondendolo alcuni con l'epica e chiamandolo poema romanzesco, altri con la storia e assegnandogli il cómpito di descrivere gli usi, i costumi, gli abbigliamenti e altrettali cose, cioè l'esteriore della storia.

Ma il romanzo non è nè epica nè storia, e sta in mezzo alle due, quasi passaggio dall'una all'altra, tanto che lo vedremo cominciare con prevalenza di elemento epico, raggiungere la sua purezza, e, nei tempi moderni, innestarsi alla storia. E sebbene alcuni critici alemanni abbiano procurato di dimostrarlo falso come genere, i capilavori dello Scott e del Manzoni bastano a confutare il loro giudizio. Il romanzo storico, eccellente quanto difficile, testimonia il progresso intellettuale dell'età nostra.

Lo scopo del romanzo non è, come nell'epica, la rappresentazione dell'intera società, ma quella dell'individuo, al quale la società serve di sfondo. Achille, Orlando, Goffredo stanno per la società del loro tempo; ma nel romanzo si ha l'inverso: la società è il secondario, l'individuo il principale. Onde i personaggi dell'epopea, riassumendo i caratteri di una società (p. e., Goffredo), sarebbero falsi come meri individui, trasportati in un romanzo; l'affetto che l'epica suscita è la maraviglia, laddove nel romanzo è un affetto particolare, sia odio o amore, dolore o piacere, suscitato da vizio o da virtù; e, se non tutti i tempi sono capaci di epopea perchè non tutti producono il maraviglioso, tutti invece hanno le passioni, proprie del romanzo, che può ritrarre anche i tempi vili e bassi. E c'è stato un tempo, attissimo quant'altro mai al maraviglioso, quello di Napoleone; eppure non ha avuto poema, e il suo poema è stato la storia nella sua schietta manifestazione.

Il primo romanzo in forma epica è l'*Odissea*, paragonata da parecchi, che non vi trovano la nobiltà e la magnificenza dell'*Iliade*, al " sole che tramonta ". Ma i pregi, che vi si vorrebbero trovare, sarebbero, invece, difetti. Quale magnificenza, quale grandiosità poteva essere nel racconto di un viaggio, mosso dal desiderio di un uomo di tornare alla sua patria e rivedere la sua famiglia? Si tratta di affetti privati; e di questi e di descrizioni di costumi, di scene della vita domestica, di pranzi è piena l'*Odissea*, simile ai racconti di viaggio che tuttodì si compongono. Omero medesimo annuncia di voler narrare di un uomo che ha veduto molte città e costumi. Ed è strano che i critici abbiano chiamato poema l'*Odissea* al pari dell'*Iliade*, laddove questa è tale perchè ha per soggetto i pubblici avvenimenti, e l'altra, che ha per oggetto fatti privati, è da dire romanzo. Ma già

gli stessi critici hanno chiamato " poema „ perfino quello scherzo, che si dubita che sia di Omero, in cui si racconta la battaglia dei topi e delle rane!

Un altro notevole romanzo dell'antichità è la *Ciropedia* di Senofonte, che è il romanzo storico degli antichi, perchè, com'è stato osservato, c'è un fondo storico con particolari immaginati. Senofonte fece quel che tanti secoli dopo rifece l'arcivescovo di Cambrai; e buon per costui se avesse meglio imitato l'antico, e per ammaestrare i principi avesse trovato una forma più semplice che non quella di ricorrere a Ulisse e a Calipso. E romanzo è, in certo senso, la *Repubblica* di Platone, da lui immaginata. Ma di questo parleremo in séguito, e intanto lasciamo da parte anche gli altri romanzi degli antichi come il *Dafni e Cloe* e l'*Asino d'oro*, per venire senz'altro ai tempi medievali. Nei quali, mentre il latino persisteva per le prediche, per la scienza, per le storie, per la letteratura grave, i racconti erano trattati in lingua volgare, romana o romanza, donde il nome di " romanzi „ dato a quei racconti, e poi la parola " romanticismo „. E i primi romanzi furono cavallereschi ed epici, pieni di meraviglie, come nei cominciamenti delle letterature, e si dissero, con distinzione estrinseca e meschina, romanzi quando erano scritti in prosa, e poemi quando erano scritti in versi, come la *Teseide* del Boccaccio, nel quale l'eroe è rappresentato come un cavaliere errante. Ricorderò dei romanzi del medioevo l'*Alessandro*, tanto imitato, e il *Romanzo della rosa*, che si vuole abbia in qualche parte suggerito a Dante il disegno della *Commedia*. E i romanzi medievali duravano fino al Cervantes, che li spazzò via, con un libro che gli spagnuoli dicono " classico dei classici „ e che anche in noi, che non siamo spagnuoli, suscita grande ammirazione.

Del quale libro, si dà questo cenno:

Il *Don Chisciotte.*

Il Cervantes volle distruggere il falso romanzesco, ancora prediletto al suo tempo, e sostituirvi il vero e il naturale. E raggiunse il suo intento in modo molto semplice, col mettere accanto l'uno all'altro il meraviglioso e il reale, donde il ridicolo che questo getta su quello. I mulini, che nell'immaginazione di Don Chisciotte figurano i giganti, il bacile del barbiere, che egli crede l'elmo di Mambrino, e simili, sono le caricature del meraviglioso. E rappresentando un uomo dei suoi tempi, che, esaltato dalla lettura dei romanzi, si dà a fare il cavaliere errante e a cercare avventure, il Cervantes trovò il naturale congiungimento tra il mondo del meraviglioso e quello della realtà, tra l'elemento vecchio e l'elemento nuovo. Senonchè i cavalieri avevano alti pensamenti, erano nobili e prodi; e il Cervantes non può gettare e non getta il ridicolo su queste cose, che ridicole non sono; e dà al suo Don Chisciotte eccellenti qualità. La fonte del ridicolo nasce da Sancio Panza, che gli è al fianco, l'uomo pel quale nobiltà, valore, sacrifizio pel bene altrui sono astrazioni, vuote di senso, e solo il reale conta. Ma anche Sancio non è oggetto di satira e di orrore; tutto dedito al corpo, come il Cervantes ce lo rappresenta, è insieme, se incapace di fare il bene, incapace altresì di fare il male, e affezionato e fedele al suo padrone. Donde nascono nel lettore impressioni giocose e sorge il riso.

Il Cervantes fece qualcosa di più che semplicemente distruggere il vecchio romanzo; dette l'avviamento al romanzo nuovo. E ciò eseguì nelle parti episodiche del suo libro, nelle novelle inserite, che sono fra le cose più belle, e preparano il romanzo puro. La sua opera fu seguita da molte

imitazioni, non solo in Ispagna, ma in Italia e in Francia, imitazioni vane, perchè la cavalleria era già stata ammazzata dal Cervantes. E vani furono, d'altro canto, quei romanzi che, abolendo le esteriorità della cavalleria (i maghi, gl'incantesimi, i castelli fatali e simili), ne serbarono la sostanza, cioè i caratteri esagerati e le azioni straordinarie, che colpiscono l'immaginazione: come l'*Antigono*, la *Cleopatra*, la *Marianna* ecc. (genere che ai nostri giorni continuano il visconte d'Arlincourt e la signora Cottin).

Al *Don Chisciotte* viene riattaccato

Il *Gil Blas* del Lesage.

Colui che intese il modo in cui dopo il Cervantes, si poteva progredire, fu un francese, il Lesage, autore del *Diable boiteux* e del *Gil Blas*; il quale distrusse anche la parte intima della cavalleria, non toccata dal Cervantes. Il Lesage visse da solitario osservatore; e, quando pubblicò i suoi romanzi, fu subito fatto segno di attenzione e di opposizione, il che prova che quelle erano opere di pregio. E si disse che era stato copiatore del Cervantes: cosa non vera, perchè, sebbene egli segua il genere del romanzo spagnuolo, vi porta uno spirito tutto suo. Il Laharpe, critico valente nelle considerazioni generali, ma infelice allorchè scende al particolare, accusa il *Gil Blas* di attenersi costantemente al mediocre, senza rappresentare le cime della virtù o del vizio; ma il Lesage volle appunto contrastare al romanzesco e gonfio, e volgersi alla realtà, alle umane debolezze, alla prosa della vita. La sua ispirazione è comica; sotto l'aspetto comico rappresenta gli affetti umani, amore e odio, piacere e dolore; dopo la commedia del Molière, viene il suo roman-

zo; e se al Molière non si fa colpa di non avere ritratto le alture della virtù e gli abissi del vizio, non deve farsene neppure a lui. Dei due suoi libri, il *Diable boiteux*, che è il primo, è meno perfetto: si può dire che in esso il Lesage abbia avuto a modello Dante, e, nel *Gil Blas*, l'Ariosto. Come Dante immagina l'inferno per rappresentare le passioni dei colpevoli e malvagi, così il Lesage fa che il diavolo vada osservando le cose del mondo. Ma Dante è egli stesso l'osservatore, e le passioni che rappresenta si ripercuotono nel suo animo; laddove il diavolo è diavolo, incapace di risentire gli umani affetti; onde le scene che si descrivono nel libro si succedono slegate, mancano di centro, si legge aspettando di trovare un annodamento delle varie parti, e questo non giunge mai. Nell'*Asino d'oro*, rifatto dal Firenzuola, c'è un po' lo stesso difetto; ma quell'asino è, per lo meno, un uomo trasformato in asino per incantagione, e qualcosa sente. Nel *Gil Blas* tutte le svariatissime scene delle più diverse condizioni degli uomini si legano al personaggio del protagonista, come i fili del poema dell'Ariosto si legano alla guerra che si combatte intorno a Parigi. Certo, il vantaggio è qui dal lato dell'Ariosto, perchè, se è ben naturale che tante varie cose accadano nel corso di una guerra, non è naturale che il mondo giri intorno a un individuo qual è Gil Blas; e in ciò che questi viene operando, si sente l'espediente dell'autore per poter dipingere le scene che ha in mente. Ma il difetto non è gravissimo: nel romanzo, quel che importa veramente non è la connessione esatta del racconto, ma la rappresentazione del cuore umano; la qual cosa è ottimamente adempiuta dal Lesage. Perchè (dicono i critici) scegliere ad eroe quel Gil Blas, così abietto e vile? Ma ciò risponde alla situazione che l'autore assume di svolgere. Dante, innanzi ai personaggi e alle cose turpi, poteva dire: " Non ragioniam di lor,

ma guarda e passa „; “ Quinci fian le nostre viste sazie „. Il Lesage doveva indugiarsi proprio in quelle turpitudini, e di esse comporre non solo i personaggi secondarii, ma i principali, Gil Blas e Scipione. Nè poteva introdurvi caratteri e azioni nobili, perchè, nell'idea di quel romanzo, non c'è il contrasto e la reazione, ma solo la prosaicità e la comicità. Per dare esempii presi da romanzi moderni, nei *Misteri di Parigi* e nell'*Ebreo errante* si trovano quei caratteri elevati, perchè c'è la reazione contro i mali e le lordure che si descrivono e condannano. Gil Blas non è uomo che possegga un gran sapere, ma nemmeno è uno sciocco; ha il senso comune, che sogliono avere i campagnuoli: non è atto a far bene, ma neppure è malvagio, e solo scende a certe bassezze per istigazione altrui e per compiacere il principe. Povero, cerca di aprirsi una strada; ed eccolo, a volta a volta, scolaro, servitore, medico, e così via; e prima beffato, poi beffatore, come accade negli uomini del suo taglio. Lo stile, con cui si narrano tante varie cose, è eccellente, come riconosce lo stesso Voltaire. E il libro si legge con gran piacere, anche per la molta esperienza, che esso ci fa acquistare della vita.

Dal *Gil Blas* il De Sanctis passava a trattare dei romanzi del secolo decimottavo, e anzitutto di quelli del Prévost (*Cleveland*) e della signora di Tencin (*Comte de Comminges*):

Romanzi del Prévost e della Tencin.

Il Lesage rappresentò l'aspetto prosaico della vita; il Prévost e la signora di Tencin, l'aspetto poetico, la storia del cuore umano. E potevano ben farlo, perchè entrambi vissero assai poetica-

mente: il Prévost, non in tranquillità come il Lesage, ma in modo tempestoso, in avventure e viaggi, finchè tornò al chiostro dond'era uscito; e la signora di Tencin, uscita anch'essa dal chiostro, in modo non meno tempestoso, in amori violenti, finchè si ridusse a vita seria e rispettabile, regina di un salotto letterario, che faceva tremare i letterati coi suoi giudizii. A rappresentare le passioni violente dell'uomo si richiede l'averle provate e avere poi acquistata la calma per contemplarle nella rimembranza, smessi i bollori delle passioni, col cuore reso esperto dal pentimento: condizioni che entrambe si raccolsero in quei due scrittori. E la signora di Tencin narrò la storia di due amanti prima nella vita mondana e poi nella solitudine del chiostro; e fu la prima a spingere lo sguardo in quei recinti e farvi entrare il romanzo, e a unire alla santità del luogo, alle cose più sacre, l'amore profano. Romanzo debole (è stato giudicato), che perde d'interesse nel suo svolgimento. Ma, come per Torquato Tasso dicemmo bastare la situazione di Clorinda morente a manifestarlo poeta grande, così ora diciamo che basta quella situazione dell'amore nel chiostro alla rinomanza di colei che seppe immaginarla. Il Prévost introduce nel suo romanzo, *Cleveland*, anche la politica, ed è il primo che ci discorra di fratellanza umana e di altri principii, che dovevano sconvolgere la vecchia società. Ma il fine del suo romanzo non è la politica: è la descrizione delle passioni dell'amore. Il suo stile non è eguale: ora fosco e malinconico, come di uomo che nella solitudine è invaso dalla noia; ora ardente e poetico, che fa sentire il cuore dell'uomo sotto la tonaca del frate.

Così, con questi quattro romanzi — il *Don Chischiotte*, il *Gil Blas*, il *Comminges* e il *Cleveland* — si ha la vita reale dipinta sotto tutti gli aspetti, spinta negli ultimi due al sublime del peccato e della mal-

vagità, e priva di ogni lume di serena virtù, perchè chi è stato incapace di operare la virtù, anche ravveduto, non è capace di rappresentarla.

Degli altri romanzi del secolo decimottavo (quelli del Voltaire e del Diderot, ecc.) si diceva in breve:

Altri romanzi del Settecento.

Fu quello il tempo nel quale si cercò di spegnere nel romanzo ogni poesia e sostituirvi la prosa. A stento si trovava allora un po' di poesia nelle *pièces fugitives* del Voltaire. E i romanzi ritrassero uomini viziosi, non già poeticamente (perchè anche nel peccato è poesia, quando si sa ritrarlo come fa Dante nella Francesca e in altri suoi personaggi); non già poeticamente, anzi cinicamente, perchè era quello il tempo degli " spiriti forti „. Non restava perciò altro che la nuda descrizione del reale; e in tale descrizione i romanzieri di quel tempo furono acutissimi, presentandoci le case in tutte le loro parti e con tutti i loro mobili, le vesti in tutte le loro pieghe, ogni cosa in tutte le sue minuzie. Accade perciò che i romanzi di quel tempo siano dimenticati, non ostante la fama dei loro autori, che furono uomini come Voltaire e Diderot. Si ricordano alquanto il *Candide* e il *Micromégas*. E, per mostrare di che sorta fossero questi romanzi, citerò un piccolo particolare. In un romanzo del Voltaire, si ha una donna, non ancora intimamente corrotta, che, caduta nel peccato, ne ha tal pena e rimorso da ammalarsi. Il che sarebbe delicato e bellissimo; ma l'autore fa sopraggiungere un filosofo (il Voltaire stesso), che, per confortare la peccatrice, le fa l'apologia dell'adulterio. Non ci è modo, così nemmeno di aver pietà di un fallo! Per opera

di quei romanzieri, il più bel genere di poesia era rivolto a distruggere la poesia. Epperò noi non c'indugeremo su di essi, e c'indirizzeremo agli avversarii di codesti corruttori.

Come avversarii dei filosofi e romanzieri, negatori del sentimento, venivano presentati il Rousseau e il Richardson:

Romanzi del Rousseau e del Richardson.

Il Rousseau fu il primo che con l'*Émile* e la *Nouvelle Héloïse* fece contrasto alle tendenze del secolo decimottavo; e se dai suoi scritti appare che fu infelice per l'ostilità che incontrò nel Voltaire e in altri, non fu meno infelice dopo la sua morte, essendo stato messo in compagnia di quelli stessi coi quali ebbe tanta inimicizia. Misantropo, amico della solitudine, nemico dei filosofi, persuaso della corruttela del suo tempo, con l'*Émile* scrisse un romanzo di educazione, per salvare l'avvenire dal corrompimento. E questo romanzo ci fa pensare anzitutto alla *Repubblica* di Platone, alla *Ciropedia* di Senofonte, al *Telemaco* del Fénelon; alle opere dell'educazione antica, guidate dal concetto dell'uomo come cittadino e a quelle dell'educazione cristiana: e non solo del Fénelon, ma all'Arnauld, al Rollin e agli altri giansenisti. Il Fénelon scrisse dell'educazione dell'uomo e di quella della donna. Ma, piuttosto che il cittadino e lo stato, egli ha innanzi la famiglia; e il suo principio è quello cristiano, del non fare agli altri ciò che non si vuole per sè; e meno ancora colse il giusto per le donne, alle quali, dopo averne descritte le tendenze, la voglia di parer belle, di piacere agli uomini, di

amoreggiare, inculca l'opposto di queste tendenze, e somministra loro come antidoto la religione. Ma la religione deve regolare e dirigere secondo onestà le tendenze umane, non già contrariarle. Il Rousseau è l'antitesi del Fénelon, e dà libero corso alle passioni, rinunciando a regolarle. Egli avrebbe potuto far moltissimo al tempo suo, e precorrere lo Chateaubriand e gli altri della stessa tendenza; ma persisteva in lui lo scetticismo del secolo, e non toccò nè di religione nè di morale. Alla comparsa del pessimo libro materialistico dell'Helvétius, il Rousseau si turbò, e, non potendo altro, procurò che l'uomo preservasse almeno la forza del " sentimento ". Egli vedeva negato Cristo, ma lo ritrovava nel suo cuore; negata la morale, e la sentiva in sè; e si propose di serbare queste cose, se non per la mente, pel cuore, mettendo a servigio di esse la sua eloquenza. I difetti dell'*Émile* sono molti; ma il cuore supplisce alla mente. Secondo il Rousseau, si deve dare ai fanciulli quell'istruzione di cui via via si forma in essi il bisogno; onde si sdegna contro l'uso di metter loro tra mano libri difficili, che essi imparano a forza. E, in accordo coi suoi principii, egli ama lo stato selvaggio, naturale, poetico. E il suo Emilio fino a quindici anni ignora Dio, e lo conosce poi attraverso le opere bellissime della natura. Da questo indirizzo del Rousseau nasce il suo odio pel Voltaire, contraccambiato da costui. Anche la fanciulla è presentata dal Rousseau dapprima libera, sciolta, senza pregiudizii, senza pudore; e acquistante poi spontaneamente pudore e delicatezza e tutti i più gentili e alti sentimenti. Tutto ciò forma la bellezza e la poesia dell'opera del Rousseau. La sua Giulia pecca, ma tutti siamo presi d'affetto per questa cara fanciulla e amiamo la sua virtù, nonostante l'errore. Visionario che sia il Rousseau nel suo sistema, a lui dobbiamo la rivendicazione del sentimento; e questo è suo merito grande.

Anche il Richardson si levò contro i filosofi distruttori e difese il sentimento. Notate i passaggi storici. Il Cervantes, con la satira della cavalleria, fece valere, contro la poesia, la prosa; e contro la prosa reagirono poi il Rousseau e il Richardson. Clarissa Harlowe è l'incarnazione della virtù; ma accanto a lei è il seduttore Lovelace, nobile, ricco, pieno d'ingegno e di brio, con tutte le qualità del seduttore: Lovelace, che ha già gettato nel disonore tante donne, e ora, infastidito delle facili conquiste, si volge alle difficili, e si propone di corrompere Clarissa. E riesce nell'intento, ma può corrompere il corpo, non l'anima di Clarissa, che muore poi di dolore e pentimento; e Lovelace trova la morte per mano del colonnello Mordeu, il punitore. Il romanzo si svolge per lettere e con questo mezzo semplicissimo di esposizione si delineano con grande verità e naturalezza i caratteri. Un vecchio militare narra la morte di Clarissa; quell'uomo, adusato a guardare in faccia il pericolo e le stragi, non aveva mai pianto, ed ecco ora piange. I particolari di quella morte sono raccontati dal confidente di Lovelace; Lovelace, in una lettera a Bedford, dà notizia della sfida ricevuta da Mordeu, con jattanza, con la sicurezza dello spadaccino; il duello e la morte sono narrati dal servo dell'ucciso, che ci dice come Lovelace spirasse pronunziando il nome di Clarissa. Questo romanzo è la storia del cuore umano, e produsse vivissima impressione. Quando il Richardson ne pubblicò la prima parte, e non aveva scritto il resto, la commozione fu tanta che molti lettori, affezionati all'angelica Clarissa, gli si rivolsero per supplicarlo di non far macchiare quella virtù. Ma Richardson, duro, a rispondere che la virtù, di solito, non trova il suo premio in terra, ma nell'altra vita. E gli mandarono ambasciatori nel solitario castello, in cui dimorava, per ottenere da lui che almeno non facesse morire

Clarissa, o che facesse pentire Lovelace affinchè non andasse all' inferno: ma non ne cavarono nulla. Lo stesso Voltaire interruppe un suo lavoro per leggere la *Clarisse Harlowe*, e fu preso da malinconia al racconto di quelle sventure. Il sentimento parlava anche nel cuore di quei filosofi della negazione. Il Diderot, così terribile nelle sue scritture, fu trovato che insegnava la Bibbia a una sua figliuolina.

I romanzi del Barthélemy e del Bernardin de Saint Pierre, l'*Anacharsis* e il *Paul et Virginie*, erano considerati come tentativi ancora estrinseci di ciò che divenne bisogno consapevole e opera effettiva nel secolo seguente:

L'*Anacharsis* e il *Paul et Virginie*.

Nella battaglia, la vittoria restò agli enciclopedisti: anche il papa fece buon viso a Voltaire! Ma, nel contrasto, due cose erano rispettate dalle parti avverse: la storia e la natura. E il Voltaire ebbe da parte sua il merito di raccomandare, sopra le questioni astratte, lo studio dei fatti dell'umanità; nonostante i suoi errori, a lui si deve una nuova civiltà e una nuova storia. Anche col romanzo si unì la storia; ma non si compenetrò con essa, e i due elementi rimasero paralleli: l'arte servì da decorazione per la storia, laddove di sua natura è libera, e non può servire da strumento per raggiungere una cosa materiale e prosaica. Il primo libro di questo tipo è il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del Barthélemy, modello di moltissimi altri che lo seguirono da allora ai tempi nostri. Libro senza dubbio istruttivo, compendio di lettere greche, frutto di quarant'anni di studii dell'anti-

chità; ma che si legge con fatica, ed è privo d'interesse, perchè privo di unità, tutto slegato, senza poesia, sequela di notizie e non arte. L'invenzione è francese, i costumi francesi sotto nomi greci, francesi le idee. Nè questo giudizio apparirà troppo severo, quando avrò detto che è quello stesso di un critico francese, del Villemain.

Anche il romanzo descrittivo della natura soffre del medesimo difetto: le descrizioni naturali restano slegate, senza unità, senza legame, senza un fine, senza uno spirito che ammiri; per l'appunto come i particolari di costume, dei quali ci parla il Barthélemy. L'autore del romanzo della natura fu Bernardin de Saint Pierre, educato da giovane in una poetica semplicità, e desideroso di realizzare l'ideale campestre che aveva vagheggiato nei suoi sogni. E, fuggendo la vita cittadina, si avviò verso la Siberia per fondarvi una colonia che vivesse con la regola di vita da lui stabilita; ma, mancatogli nel viaggio il danaro, dovè fermarsi in Olanda e lavorare come giornalista. Raggiunse di poi la Russia e fu, da un francese col quale si era imbattuto, presentato a Caterina II, grande fautrice e piaggiatrice di francesi, dalla quale ebbe molte carezze e fu indotto a scrivere delle cose di Russia. E al ministro di Caterina manifestò i suoi disegni di una colonia felice; ma quegli lo considerò come visionario, e lo inviò, per procurargli distrazione, in alcune parti della Russia a eseguire operazioni geodetiche. Accesasi la guerra tra la Russia e la Polonia, il Saint Pierre si recò in Polonia, si innamorò di una donna, la seguì, ne fu (come spesso accade) tradito; sicchè se ne tornò in Francia, senz'aver nulla concluso nei suoi viaggi. Ma ne intraprese ancora altri, e tornò di nuovo a Parigi, dove si strinse coi filosofi e frequentò le conversazioni del D'Holbach, dalle quali si era allontanato il Rousseau. E col Rousseau finalmente, col quale era

nato per intendersi, ebbe a incontrarsi per caso, come due passeggiatori solitarii che legano conversazione; e divennero amici intimi, e dal Rousseau ricevette il consiglio di rinunziare al primo suo disegno, e di scrivere invece libri e tramandare le sue idee ai posteri. Nacque così il libro di *Études sur la nature*, notevolissimo perchè l'autore, in tempi così avversi, sente la religione ed innalza la sua anima a Dio, e perchè le descrizioni naturali vi sono fatte con semplicità e calore, non al modo pedantesco che si usava prima di lui. Descrizioni stupende, ma, come ho detto, prive di legame e di unità, e che non si riesce a leggere di séguito senza grande fatica. Ma il Saint Pierre aveva cuore di poeta, e ciò si vede nel piccolo e celebre romanzo che inserì in quella sua raccolta di studii, il *Paul et Virginie*, due creature della sua anima, come il racconto tutto ricorda la giovinezza dell'autore e le sue aspirazioni. Negletto dapprima dai suoi concittadini, fu poi cercato e onorato; e gli si conferì un ufficio, acconcio alle sue tendenze: quello di direttore del Giardino delle piante, ove visse idillicamente, sempre vagheggiando la sua " colonia „.

Anche come tentativo sembrava al De Sanctis degno di qualche attenzione un romanzo italiano:

Le *Notti romane* di A. Verri.

Ad imitazione degli stranieri, Alessandro Verri compose le *Notti romane*. Egli scrisse nel giornale *Il caffè*; ma, laddove nel giornale il suo stile è semplice, naturale e piano (quantunque negletto, impreciso, pieno di gallicismi), nel romanzo è affettato, contorto nel periodare, falso. Il soggetto che scelse furono i tempi di Catone: tempi di cui la storia è per sè un poema. Ma il romanzo, che ne trasse il

Verri, è inferiore alla storia; questa, mossa da figure gigantesche; quello, da pigmei. L'autore immagina di trovarsi nella tomba degli Scipioni, di udire rumori, vedere ombre, parlare con esse di politica: e si dette a credere d'imitare, con queste evocazioni e discorsi, Dante! Il suo Catone recita pezzi filosofici del Maupertuis e di altri francesi, con stridente contrasto tra idea e forma. Le sue ombre, che discorrono pacatamente di politica, sono prive di qualsiasi interesse. A che tende questo romanzo? perchè viene in iscena prima Catone e poi Pompeo? perchè fanno quei discorsi e non altri? Tutto vi è casuale senza logica, senz'arte. Appena ci commoviamo un poco per qualche episodio, com'è quello della vestale sepolta viva. Lo stile, come ho detto, è falso: i periodi laboriosi e fragorosi, contrastanti col pensiero; l'elocuzione, ora sconvenientemente poetica, ora allo stesso modo bassa e triviale. Il Verri sprezzava i buoni scrittori, combattè pel Bettinelli contro il Gozzi; ma, mentre biasimava il Boccaccio, cadeva nel cattivo Boccaccio. Libro, il suo, da leggersi solo quando il gusto si è formato e non teme pericoli; libro difettoso per tutti i versi, e che si può lodare solamente come un primo tentativo di quel genere di romanzo.

La trattazione dei romanzi del secolo decimottavo si chiudeva con quella di:

Werther e *Jacopo Ortis.*

Certo il romanzo del Verri appartiene per l'idea al secolo decimottavo; secolo che non distrusse soltanto, ma edificò, coi Beccaria, coi Filangieri, coi Verri. Ed è da notare che tutti tre costoro, col loro stile enfatico, venivano a mostrare, nel fatto, che l'intelletto non è tutto, e che la fantasia ha i suoi diritti.

Conseguenze delle distruzioni del secolo decimottavo sono le opere della letteratura nordica, che dalla distruzione e dallo scherno di quel secolo passano allo scetticismo e alla disperazione, come si vide poi nella poesia del Byron. Due romanzi rappresentarono tale aspetto di quel movimento: il *Werther* in Germania, il *Jacopo Ortis* in Italia. Il primo scritto dal Goethe giovane; il secondo, dal Foscolo giovanissimo; il primo, sorto spontaneamente; il secondo, per imitazione dell'altro; il primo, tale che faceva presagire il *Faust* e le altre grandi opere del suo autore; il secondo, che non lasciava sperare *I sepolcri*.

Lo scetticismo è la lotta tra l'uomo e la natura, nella quale lotta l'uomo, sentendosi inferiore, si uccide. Questa inferiorità, e la conseguenza di essa che è il suicidio, doveva essere rappresentata nel romanzo; ed è rappresentata nel *Werther*. Werther ama una donna, che sposa poi un suo amico; l'amava prima, l'ama anche più fortemente ora; di qui la lotta in lui tra la passione e la virtù. In un colloquio, svela alla donna il suo amore, e quella fugge per sottrarsi al pericolo; ed egli, credendosi perduto nell'animo dell'amata, si uccide. È qui rappresentata una passione in tutti i suoi gradi: innocente dapprima, alimentata dagli stessi parenti, poi colpevole, e pervenuta al punto che non è possibile resisterle, se non con la morte. E se il suicidio può essere mai scusato, questo è proprio il caso, appigliandosi l'uomo a quel mezzo disperato per mantenere saldi la virtù e l'onore. Il *Werther* si legge da un capo all'altro con crescente interesse, perchè il Goethe è maestro nella conoscenza del cuore umano.

Il Foscolo tiene altra strada. Giovanissimo e privo di esperienza, imita, non crea; cangia i nomi, non le situazioni; e, temendo poi di sembrare imitatore, le mescola e guasta, e toglie significato

a ciò che nell'opera del Goethe è tanto bello. E distrugge le gradazioni, e il suo romanzo dal principio alla fine è una sola situazione; donde poteva nascere una lirica, non un romanzo. Alle lacune dello svolgimento cerca di ovviare con sentenze morali; e dà nel falso. Il suo stile non è fermo; intricato e con lunghi periodi nelle sentenze, tutto spezzato nell'espressione dell'affetto. Ed è spesso esagerato fino al comico. Ciò mostra l'inesperienza giovanile dell'autore, che del resto fu poi egli stesso severo verso l'opera sua.

Si narra che un giovane, letto l'*Ortis*, entrò in tanta malinconia che si dispose ad ammazzarsi. Ma, prima di recare in atto il suo proposito, si recò in casa del Foscolo, che era intento a sospendere un quadro a una parete. E, domandatogli da un amico che si trovava colà che cosa volesse, rispose che voleva, prima di ammazzarsi, conoscere l'autore del libro che gli aveva ispirato quel proposito. Al che il Foscolo, senza neppure volgersi a guardarlo, continuando il suo lavoro, gridò: — Bestia! perchè vuoi ucciderti, se vedi che l'autore è ancora vivo? — Il Foscolo non aveva piena coscienza di ciò che aveva esposto nel suo libro, appunto perchè in quell'opera era imitatore.

Situazioni così estreme, uno scetticismo così disperato, non potevano durare a lungo, opponendosi loro il sentimento generale; e però seguì una reazione, e si restaurò ciò che era stato distrutto. L'autore delle *Études sur la nature* trionfò. Il nuovo sentimento si chiamò il potere della religione cristiana; e fu preparato nell'*Atala* e nei *Martyrs* dello Chateaubriand, opere nelle quali si manifesta la fiducia e il riposo in Dio.

Prima di entrare nel romanzo, propriamente detto, del secolo decimonono, una lezione era dedicata a:

Le mie prigioni del Pellico.

Nel Parini e nel Foscolo non c'è ancora il rinato sentimento cristiano: appena se n'intravede qualcosa nel Pindemonte. Esso appare invece spiegato nelle *Mie prigioni* del Pellico, l'autore della *Francesca da Rimini*, nome caro agli italiani: il Pellico, uscito dal carcere, pubblicò quel suo libro, che manifesta una bella e candida anima, e si lesse in tutta Europa e fu tradotto in molte lingue. Ma, da quel tempo, ha perduto molto della sua fama, il che è accaduto per ragioni così di arte come di umano interessamento. Il Pellico poteva rappresentare nel suo racconto l'uomo che ha sofferto per la patria; ovvero lo sventurato strappato a forza dalla sua casa e famiglia; ovvero l'uomo che si rivolge a Dio. Ed egli non solo non ha riunito queste tre rappresentazioni, ma, restringendosi alla terza, l'ha ancora più ristretta, perchè ha rappresentato soltanto la pace in Dio. L'arte vuole un movimento qualsiasi; con un cuore pacatissimo, con una natura angelica, non si fa poesia, che richiede esaltazione grande, nel bene o nel male. E la religione deve essere mostrata, prima nel contrasto e nella battaglia, e poi nel trionfo. Nel Pellico, invece, c'è la morte di ogni passione: una calma cristiana, immota e resistente a ogni affetto. Se un moto d'animo si accenna, si ricorre alla preghiera, e tutto ridiviene subito tranquillo. Certamente, il Pellico non è falso nel sentimento e nello stile, come nei loro romanzi il Verri e il Foscolo, nei quali il pensiero è velato dalla forma. Ma la verità sua è inferiore alla poesia: la realtà non è in lui idealizzata, e l'effetto manca. Perciò anche, essendo gli avvenimenti che egli racconta, casuali e fortuiti e privi di fine artistico, ogni paragrafo del libro sta come un tutto a sè, staccato dagli

altri. E vi regna insieme l'uniformità: perchè ciascun paragrafo è come diviso in due parti, racconto e osservazioni morali: sicchè il sentimento muore in sul nascere: il Pellico doveva far sentire le sue riflessioni al lettore, non dirle. Ma, in questo libro mezzo azione e mezzo riflessione, l'azione almeno è poetica? Il Pellico, nell'andare in prigione, pensa alla madre; ma, invece di farci vedere quel che la madre sentirebbe e farebbe, dice che Dio la consolerà. Da incredulo, in prigione si fa credente; ed eccolo entrare in una dissertazione per mostrare la verità della religione. Era una situazione della quale si poteva fare una bella poesia, ma che nel Pellico rimane negletta. Pensa che suo padre, apprendendo la sua condanna, morrà; ed ecco che gli si annunzia che c'è uno che vuol parlargli, esce e trova suo padre. Anche questa situazione è bellissima. Ma il Pellico si affida alla religione per non commuoversi troppo e tiene col padre un dialogo, che non ha alcun interesse. Dalla sua prigione ode canti di donne, e tra queste discerne la voce di una chiamata Maddalena, che lo attrae e gli scende al cuore; ma quando sta per pronunziare ad alta voce il nome di lei, si arresta alla prima sillaba " Mad... ", e soggiunge: " dissi matto a me stesso "; e termina con questo motto, che guasta quest'altra bella situazione. Vede Melchiorre Gioia, e rimane freddo; apprende la morte di un amico, e, versata una lagrima, s'acqueta; brama ardentemente vedere il Maroncelli, ma, quando lo trova nel carcere, si sbriga di lui con un periodo e subito si dà alla preghiera. Liberato alfine, torna in famiglia: " Io non saprei dire che piacere provai giunto a casa: tutti i miei parenti vi erano tranne mia sorella, ma venne il giorno appresso e io fui appieno felice ". Ed è tutto. C'è qualche spunto affettuoso, ma in genere prevale la calma. E lo stile è spesso trasandato e basso. Il Pellico

amava le lettere, la religione, la patria. Ma questi tre affetti si esprimono separatamente nella *Francesca*, nei *Doveri degli uomini* e nelle *Mie prigioni*, e non si raccolgono in unità. La religione deve, nell'arte, mostrarsi non meditativa, ma attiva; vittoriosa, ma tra contrasti. Tipo religioso-artistico non è chi non sa far altro che pregare; ma fra Cristoforo che, a tempo e luogo, e prega e minaccia. Questa poesia religiosa fu data all'Italia da Alessandro Manzoni.

Abbastanza largo è il riassunto delle lezioni che il De Sanctis fece sui *Promessi sposi*, a riscontro di quelle che nel corso precedente aveva tenute sugli *Inni sacri* e sul *Cinque maggio*:

I promessi sposi.

Alle varie imperfezioni degli scrittori testè esaminati, ai quali fa difetto o l'elemento storico o quello religioso o l'arte, seguono altri tre che congiungono alla storia l'arte, all'arte la religione, o alla religione la storia.

Il primo di essi fu Walter Scott, che, lasciando in disparte Grecia e Roma, si chiuse nelle memorie del suo popolo, si aggirò nelle foreste della sua terra, e intese che i fatti, da lui raccolti, dovevano essere narrati come lo sviluppo di un aspetto elevato del cuore umano, e acquistare importanza d'arte. E l'arte è tanta che noi, i luoghi della Scozia che egli ci descrive, li conosciamo come se li avessimo veduti con gli occhi, e li ricordiamo meglio di quelli stessi dove siamo nati. Lo Scott si può chiamare a ragione il creatore del romanzo storico, se creatore è colui che non già tenta per la prima volta un'impresa, ma la mette in atto e la perfe-

ziona. Ma religione e morale entrano nella sua opera come in qualsiasi opera artistica che rappresenta la vita, cioè come un elemento generale: il cuore dello Scott era generoso e amante delle cose belle; ma il suo fine è la storia, artisticamente resa, e i personaggi e gli affetti che ritrae vanno dall'estremo della tragedia all'estremo della commedia. Si può osservare che in qualche romanzo, come nei *Puritani*, l'elemento religioso ha gran parte; ma anche colà non costituisce l'intrinseco, e sta come storia e costume.

L'elemento religioso fu fatto valere davvero dal secondo dei tre menzionati, dallo Chateaubriand, che andò innanzi nella via tentata dal Saint-Pierre; e se questi aveva rappresentata l'idea religiosa in due personaggi ideali, fuori della società, egli invece la rappresentò epicamente, nel tempo delle lotte, dei confessori della fede, dei martiri; o nei primi tempi cristiani dei selvaggi di America. Ma nello Chateaubriand è poi debole la parte storica; oltrechè predilesse di rappresentare la religione in tempi da noi lontani, come aspirazione piuttosto che avvenimento e sentimento in atto. E questa sua tendenza ha riaffermata nella *Vita di Rancé*, fondatore della " trappa „ dei monaci sepolti vivi: istituzione quanto melanconica, altrettanto sublime. Ma ciò è appunto rendere remoto da noi il cristianesimo, perchè quella forma di vita è cosa individuale o di pochi, e non investe nè può investire un'intera società.

Codeste unilateralità dei precedenti romanzieri sono, in modo mirabile, vinte dal terzo dei tre che ho indicato in principio: da Alessandro Manzoni. Il Manzoni non ha per fine di rappresentare la religione cristiana: questa è, in lui, un presupposto. Nello Chateaubriand è la lotta del cristianesimo per affermare la sua esistenza: nel Manzoni, è già affermata, ed egli lo mette alle prese con la vita

sociale. E ha scelto la società del Seicento, afflitta da tante prepotenze e malvagità; e, come lo Scott, l'ha ritratta storicamente nel costume; come lo Chateaubriand, animata dalla religione, ma, diversamente da lui, con istorica determinatezza.

Il Manzoni scrisse un libro contro giudizio del Sismondi, il quale assegnava la fonte dei mali d'Italia all'esercizio della morale cristiana cattolica, e il Manzoni lo ribattè dimostrando che, anzi, quei mali venivano dall'inosservanza di quella morale. Ma egli mostrò ciò non solo col discorso didascalico, sì anche praticamente, col suo romanzo, che rappresenta la potenza educatrice e correttrice della religione. Cosa vecchia, dicono alcuni, già fatta dallo Chateaubriand, e che in fondo è l'idea del papa; e accusano perciò il Manzoni di flacchezza. Ma l'idea del Manzoni è invece, anche dopo Chateaubriand, bella, nuova e progressiva.

A quattro capi il Manzoni riduce la morale cattolica: all'umiltà, che si esprime nel precetto di offrire al percotitore l'altra guancia; alla fortezza, onde si contrasta ai malvagi in difesa del bene; alla speranza, cioè all'aspettativa del bene avvenire; e alla carità, che considera tutti gli uomini fratelli e tutto il mondo una sola famiglia. Questo principio è l'opposto del principio antico: nella morale antica c'era la dignità che riferisce tutto a se stesso, alla propria virtù, e disprezza gli altri uomini; come si vede nello stoicismo; e c'era la fortezza, che consisteva nel perdonare a colui che si sottometteva e conculcarlo quando resisteva; e mancava la carità, l'obbligo della benevolenza verso l'offensore e del perdono delle offese. Il perdono era congiunto con la vendetta, inseparabile dalla virtù della dignità: il pentimento, la speranza, la poesia del perdono erano ignoti. Il Dio antico si presentava fulminante; ma il Salvatore si presenta con le braccia aperte, segno di universale amore. Nel

pensiero antico, al fallo contro la divinità doveva seguire il placamento e l'espiazione, e perciò nelle antiche favole si parla di donzelle date a divorare ai mostri, e di altrettali forme di espiazione. Ma per noi l'espiazione è già accaduta, poichè Gesù ha versato il suo sangue per noi. E, per ciò che concerne la carità, tutti sanno che, come le città antiche si chiudevano l'una contro l'altra, così esisteva per gli antichi il cittadino e non l'uomo.

Ora non è vero che questa morale fosse stata tutta rappresentata ed esaurita dai poeti che precessero il Manzoni; se in essi si trova l'idea cristiana, non vi si trova l'evangelo. Nell'*Inferno* dantesco non è carità, umiltà, pentimento, ma ira e furore e odio contro il vizio; e nel *Paradiso*, dove veramente entrano quei concetti cristiani, la poesia si smarrisce in allegorie. E l'idea evangelica non si trova nel Tasso, nel Milton, nel Klopstock, e neppure nel Saint-Pierre o nello Chateaubriand. Pregio grande del Manzoni è l'aver toccata questa corda.

Immaginate un'adunanza di gente ricca e nobile, attorniata da uomini d'arme, da servitori e da staffieri, e a capo di essa un prepotente, da tutti onorato e che a tutti comanda; e ai piedi di costui un uomo prostrato, che chiede perdono. Per gli antichi, il prostrato è il vinto, e l'altro il vincitore. Per Manzoni e per noi, il vinto è il prepotente e il vincitore è fra Cristoforo, che chiede il pane del perdono. Questa umiltà cristiana non è rinuncia alla dignità umana, come taluni dicono, anzi è dignità; non è viltà, ma vera fortezza. E ciò si vede chiaro in un'altra scena: un altro prepotente insulta e scaccia il frate, che lo fulmina con la sua parola di ammonimento, terribile e dignitosa; colui che chiese perdono, non è dunque vile, ma sa essere, quando bisogna, coraggioso ed energico. Codeste sono scene bellissime e nuovissime nella lettera-

tura. L'episodio dell'Innominato ci mostra il pentimento, come il Manzoni l'intende: che non è quello volgare, del recitare le colpe al confessore e ricadervi da capo, ma profondo cangiamento di animo e di vita, che non si attua per freddo proposito, ma per interna forza irresistibile (Lucia invoca " Maria „ e l'Innominato ne rimane colpito), e che richiede risolutezza e vigore. Infine, la carità, la fratellanza umana risplendono in Federico Borromeo, in fra Cristoforo, in padre Felice e nei cappuccini del lazzaretto, che sfidano e accettano la morte per assistere gl'infermi di peste. Ecco in azione la morale cattolica; e quest'azione, queste situazioni, le ha immaginate il Manzoni. Toglietele dal romanzo, lasciate solo Don Rodrigo e l'Innominato con Renzo e Lucia, e rimane la parte obbrobriosa della società del Seicento.

La tela del romanzo è semplicissima ed esprime in ogni sua parte l'ideale del Manzoni, che in tanti svariati casi è tutto presente alla nostra mente. L'azione principale è la storia di due oppressi, liberati dall'oppressione per la forza della religione: e ciò doveva portare con sè tre specie di personaggi: oppressi, oppressori e difensori degli oppressi. È stato anche osservato da taluni, censuranti il Manzoni, che egli ha fatto protagonisti un filatore di seta e una contadina, i quali trascinano dietro di sè tutto il mondo; e signori e cardinali e potentati. Don Rodrigo, l'Innominato, il Conte zio e il Conte duca, sono ricordati a proposito di quei due poverelli. Ma i censori non hanno compreso che la situazione del romanzo del Manzoni importava l'annullamento delle umane differenze e apparenze, e il collocamento della bellezza e della nobiltà nella sostanza delle cose. E poi, se i protagonisti non fossero stati quei due poverelli, che non possedevano nient'altro che Dio nel cuore, come sarebbe accaduta la oppressione e persecuzione, dalla quale si generano tutte le scene del romanzo?

E perchè (hanno ancora detto i censori) il Manzoni rappresenta, i difensori degli oppressi, tutti come frati e preti? forse che la virtù è soltanto in questa classe di uomini? Ma il Manzoni ha contrapposto a Federico Borromeo e a fra Cristoforo don Abbondio; e, se un ecclesiastico salva Lucia, una monaca aveva tentato di perderla. Inoltre, frati e preti erano stati tanto mal guardati e bistrattati, per colpa della loro corruttela, nel secolo che precesse quello del Manzoni, che era pur giusto che sorgesse alcuno a riscattarli dalle accuse, quando la corruttela era cessata e nondimeno la mala disposizione verso di essi persisteva: alcuno che, insieme, nel riscattarli, li ammonisse di quel che doveva essere il loro vero uffizio.

I malvagi, gli oppressori, sono rappresentati come appartenenti a un'epoca determinata, a una forma determinata di società; e così nel romanzo entra la storia, e l'ideale non è più fuori della società come nel Saint-Pierre, e il Manzoni si congiunge per questa parte allo Chateaubriand e allo Scott. Senonchè non si deve dimenticare, nel paragonare Manzoni e Scott, che essi ebbero diversi fini, e perciò non si deve esaltare l'uno a spese dell'altro. Fine dello Scott è la storia, alla quale l'arte serve; fine del Manzoni è l'idea, e la storia è il teatro in cui questa si rappresenta. Perciò, nel primo i personaggi e le azioni fondamentali sono storiche e i particolari immaginarii, e nel secondo si ha l'inverso: immaginaria la storia di Renzo e Lucia, storici gli accessorii. E ciò assegna i limiti entro cui la storia doveva contenersi, nel romanzo del Manzoni; e rende vane le obiezioni dei censori: i quali dicono: Come si può mettere il Manzoni accanto allo Scott? dove è in lui l'intelligenza del tempo che prende a rappresentare? dove la ricca immaginazione dello scozzese? dove quell'ardore poetico, quelle vivaci descrizioni? Ma i due, come

ho detto, si trovano in situazioni opposte, e sapientemente il Manzoni non si è lasciato trascinare dall'esempio del suo predecessore, e della storia ha preso solo quel tanto che era utile pel suo fine.

E questo era l'idea religiosa, e nessun fatto storico poteva entrare nel romanzo che non valesse a lumeggiare tale idea. Così i costumi del tempo — i bravi, i due pranzi in casa di Don Rodrigo e in casa del Conte zio ecc. — sono descritti sempre perchè la situazione del romanzo ciò richiede. I soliti censori osservano che a questa legge il Manzoni ha contravvenuto nella troppo minuta descrizione della peste. Ma la peste non solo serve allo sviluppo del racconto (perchè la peste fa che insieme si ritrovino Renzo e Lucia, e fra Cristoforo che scioglie Lucia dal voto, e Don Rodrigo che muore e toglie l'ostacolo al matrimonio), ma alla stessa idea fondamentale, cioè alla religione. Sicchè anche questa accusa è da retori e pedanti che vogliono tutto misurare col metro. Se alcuna cosa si può censurare nella trattazione che il Manzoni fa dell'elemento storico, è quell'introdurre notizie, cavate da cronache o documenti (come le gride che l'Azzeccagarbugli mette sott'occhio a Renzo), o ragguagli storici (per es. la vita di Federico Borromeo, dopo quella terribile notte dell'Innominato), che andavano messe piuttosto come note in appendice al libro. Nel corpo del romanzo riescono alquanto pesanti; e il Manzoni stesso teme l'impazienza che il lèttore deve provare, e avverte che chi non vuol leggere quelle notizie, può saltare al capitolo seguente. I romanzieri che sono venuti dopo di lui, hanno, infatti, aggiunto note storiche ai loro romanzi.

Stretto nesso con l'idea del romanzo, ecco il primo limite che l'elemento storico doveva trovare e trova nel Manzoni. E il secondo è ch'egli doveva restringersi alla storia generale, dei costumi, della

vita privata, lasciando da parte quella politica e guerresca. Perciò nei *Promessi sposi* non s'incontrano pensieri alti di politica e di patria; chè certamente sarebbe stato ridicolo assai se Renzo e Lucia avessero pensato e parlato, per esempio, di libertà. Perciò non vi si narrano guerre e grandi avvenimenti, ma vi si riferiscono le opinioni grossolane che il popolo se ne forma. E insuperabile è il Manzoni, quando fa parlare il popolo: e per esempio, nel tumulto per il pane, quando narra come Renzo credesse di esser conosciuto da Ferrer per avergli fatto largo a spintoni verso la carrozza: si vede qui la profonda penetrazione del Manzoni nel cuore del popolo.

Un terzo limite dell'elemento storico nei *Promessi sposi* è in ciò che non vi dovevano essere narrati gli avvenimenti, come nello Scott, ma rappresentati i caratteri e gli affetti generali di quel tempo. Così Don Rodrigo è l'ideale degli oppressori, Ferrer e il Conte zio dei magistrati, Attilio dei signori sventati e corrotti, e via dicendo. A che, dunque, insistere nel paragone tra il Manzoni e lo Scott, fondato su ciò solo che entrambi hanno dato alle loro opere il sottotitolo di " romanzo storico "?

Ma ciò che più importa notare è lo stile del romanzo: Manzoni è stato il primo scrittore italiano che ci ha dato questo stile. La vita umana nella sua realtà, è l'argomento del romanzo, e lo stile che la narra ha perfetta rispondenza, semplice e vero. Il fondatore del romanzo italiano aveva ben il diritto, come il fondatore della poesia, Dante, di creare lo stile romanzesco; ed egli ha fatto ciò divinamente: la sua efficacia, la sua naturalezza incantano; e non c'è stato purista che si sia potuto trattenere dal levare a cielo quel romanzo. La verità è nella pittura delle situazioni comiche non meno che di quelle gravi e serie: in Perpetua che litiga con Don Abbondio e in Renzo che chiacchiera

nella bettola, non meno che nei travagli dell'Innominato durante la notte della conversione e nelle opere e prediche dei cappuccini tra gli appestati. E ha vivo senso del dramma, come si vede nei drammatici dialoghi-contrasti tra Don Abbondio e Perpetua, Don Abbondio e il cardinale Federico.

Anche l'elocuzione e la lingua del romanzo sono assai belli. Vero è che di tanto in tanto l'autore esce in qualche lombardismo; e perciò, dopo molti anni, egli ha voluto rivedere e castigare l'opera, e sostituire ai lombardismi i fiorentinismi: ma, così facendo, ha fatto bene o male? Egli ha descritto insieme il nobile e il volgare, epperò non poteva osservare una forma costantemente sostenuta, e doveva talvolta ricorrere al dialetto. Nè il dialetto è qualcosa di estraneo; e allorchè scorre dalla penna di un grande scrittore, è segno che è giunto il momento di farlo valere. Sicchè non sapremmo dire se egli, nel correggere la lingua della sua opera, non le abbia tolto qualcosa della nativa vivezza; e certo egli aveva il diritto di mantenere quella lingua, che gli era sorta spontanea col pensiero. Comunque, è gran documento di modestia l'essersi egli indotto a correggere un romanzo, che, così com'era, aveva riscosso il plauso universale.

Seguiva all'esame dei *Promessi sposi* una serie di giudizii epigrammatici sugli imitatori e successori del Manzoni: il Grossi, il D'Azeglio, il Rosini, il Guerrazzi, fino al Ranieri e al romanzo sociale francese:

Gli epigoni del Manzoni.

Un grande scrittore dà forma e perfezione a qualcosa che è nella società del suo tempo; e poichè i suoi contemporanei sentono in sè quel me-

desimo qualcosa, sorgono gli imitatori. Quanti non ne ebbe il Petrarca? e quanti il Cervantes? Similmente è accaduto del Manzoni. Ma se al Cervantes seguì per lo meno un Lesage, al Manzoni non è seguito alcuno, che lasci traccia di sè. Nè noi parleremo degli imitatori pedissequi, che sono copisti dell'originale, ma di quegli altri che tentarono un progresso di là dal Manzoni, svolgendolo in qualche parte, al modo che il Lesage rese principale la parte episodica, incidentale nel Cervantes. E gl'imitatori del Manzoni sentirono che, avendo questi esaurita la parte religiosa della sua materia, si poteva ancora svolgerne l'elemento storico, che era in lui incidentale. Donde le patrie memorie, i costumi, i caratteri, gli affetti della nostra terra, che sono il contenuto dei romanzi storici, composti dagli imitatori del Manzoni, i quali così andarono d'accordo con la maniera di Walter Scott. Ma, sebbene l'elemento religioso non fosse più il principale, era per altro impossibile, dopo Manzoni, fare il romanzo ateo, con le idee del secolo decimottavo; e però nel *Marco Visconti*, nel *Niccolò dei Lapi* e in altrettali romanzi la religione si mostra negli affetti particolari, come vi si mostra nello stile l'eredità del Manzoni. Senonchè il loro argomento principale, la storia, è trattato in modo sbagliato. Per gareggiare con Walter Scott, e descrivere i tempi di mezzo, occorrevano profonde conoscenze storiche; ma gli imitatori del Manzoni, se non mancavano di arte, mancavano certo di dottrina storica.

Un professore di Pisa, che volle emulare il Manzoni ma che non aveva dalla natura grande ingegno, tenne tal via da retrocedere fino all'abate Barthélemy. Nella *Monaca di Monza* c'è un personaggio, che viaggia per informarci sulla storia del tempo, come nell'*Anacharsis*. Ma, oltre che il Barthélemy tentava qualcosa di nuovo ai suoi tempi, il che non si può dire del Rosini, quegli dava una

storia vera, e il Rosini è falso nella storia come nell'arte. Il suo romanzo è privo d'azione: al ratto, segue il castigo del colpevole, al modo antico. Il corpo del romanzo è riempito di passeggiate e di conversazioni, e vi manca la vera storia, sebbene di cose storiche vi si parli tanto. Ma se ne parla fuori proposito pel fine del romanzo: a che, per esempio, le notizie sul Galilei? In ben altro modo il Manzoni introduce le notizie sui bravi, su quei bravi che dovevano intimidire Don Abbondio, impedire il matrimonio di Renzo ed eseguire le male voglie dei prepotenti. E poi, quale ripugnanza tra gli elementi del romanzo! Tutte quelle erudizioni storiche ci sono somministrate dall'adultero Egidio: lui, che aborriamo, dovrebbe essere l'istrumento della nostra istruzione; nella sua bocca, che non doveva conoscerli, passano tutti quei grandi nomi! E, come l'arte è nulla, così è magro e senza calore lo stile. La *Monaca di Monza*, quando fu pubblicata, fece rumore, ma non rispose col suo pregio all'aspettazione, ed ora è già dimenticata.

Era riserbato a colui, che così bene aveva indagato i sentimenti d'Ildegonda, il darci, dopo Manzoni, un romanzo, non certo perfetto, ma progressivo. Nel *Marco Visconti* si hanno belle e pietose situazioni, ma nell'insieme manca l'intelligenza della storia; c'è in esso più il poeta che lo storico. E in tal caso si ha non il romanzo storico, ma il puro romanzo. Nè bastano per la storia nomi e particolari, feste, tornei, vesti e simili; ma ci vuole l'intrinseco della storia, il carattere, e a ciò si richiedono serii studi. La difficoltà era maggiore che per lo Scott, il quale ritraeva tempi poetici, rispondenti al suo cuore; laddove il Grossi e il D'Azeglio, tempi che insieme con la poesia, hanno la realtà, ossia la ben determinata formazione sociale e politica. Epperò del *Marco Visconti* ricordiamo soltanto episodii: il barcaiuolo che piange il figlio annegato,

la morte di Bice e di Marco, e simili. Nè il Grossi nè il D'Azeglio hanno saputo perfezionare nel romanzo l'elemento storico del Manzoni. Ma cose perfette possono dirsi i loro romanzi, a paragone di altri che tacciamo!

Un'altra via era da tentare: narrare il passato, avendo l'occhio al presente. Che è poi un anacronismo, perchè a questo modo si danno a uomini del passato sentimenti moderni. Ciò fecero i romanzieri posteriori, come il Guerrazzi con l'*Assedio di Firenze* e il Cantù con la *Margherita Pusterla*; e, se il fine era lodevole, conveniva usare grandi accorgimenti per non cadere in gravi difetti. Nel libro del Guerrazzi, quegli stessi caratteri che nella storia del Sismondi appaiono giganteschi, si presentano miseri e plebei, in farsetto, conversanti trivialmente. Egli doveva o dare una storia o fare un romanzo come l'*Atala* dello Chateaubriand o la *Rebecca* (nell'*Ivanoe*) di Walter Scott, che l'autore, per mantenerla intatta, allontana da ogni conversazione. E poi lo stile del Guerrazzi è oltremodo pomposo ed esagerato; tutto in quel romanzo è sperticato, e le alte tendenze sono confuse con discorsi familiari. Egli è mal riuscito in un tentativo, che in altro paese ha dato buoni frutti.

Una terza cosa si poteva fare nel romanzo: metter da banda il passato, restringersi alla società che ci attornia, e comporre il romanzo del presente, col fine di migliorare le cose patrie pel bene dell'umanità. In ciò, gli stranieri hanno prodotto bei romanzi; ma l'*Orfana dell'Annunziata* del Ranieri, appartenente a questa sorta di opere, è lavoro sbagliato. Il Sue, nei *Misteri di Parigi*, si è proposto di alleviare l'eccessivo rigore delle carceri, e nell'*Ebreo errante* di sollevare le sorti degli ebrei e farli ammettere ai pubblici ufficii, come è accaduto in Inghilterra: sono cause che si propugnano quando le classi vilipese sono già divenute

degne di meglio. Ma il Ranieri ha voluto forse abbattere l'istituzione delle case pei trovatelli? No, di certo, perchè quella è da tenere una istituzione santa, salvochè non si preferisca gittar via i bambini, come in Cina! Il Ranieri ha voluto combattere non l'istituzione, e non le persone come rappresentanti della istituzione, ma le persone per se stesse, nei loro particolari difetti, le persone che passano, laddove l'istituzione buona resta. E questo è fine privato. Almeno il Ranieri facesse come Dante, le cui allusioni alle persone vivono, perchè sono diventate arte! Ma tali non sono diventate nel suo romanzo, che è una falsa imitazione delle opere degli stranieri, e sarà in breve dimenticato.

Sicchè, dopo il Manzoni, si ebbero: 1) romanzi storici; 2) romanzi del passato con l'occhio al presente; 3) romanzi del solo presente. Ma non furono cose belle; e si chiede e si aspetta ancora il nuovo capolavoro.

Alla fine della trattazione del romanzo, si discorreva brevemente de:

La novella e il Boccaccio.

Come, nel poema epico, l'azione generale ha bisogno di determinarsi negli episodii, così nel romanzo. La parte episodica del *Don Chisciotte* rappresenta l'antitesi della cavalleria, e compie così l'idea dell'autore. Ma quando il romanzo ha percorso il suo ciclo, e i suoi cultori hanno cessato di svolgerlo ed ampliarlo, l'idea generale, sulla quale si lavora, perde interesse e svanisce, e rimangono gli episodii, che, avendo qualcosa di vivo, non si dimenticano; e così accade anche pei poemi epici, di cui solo la parte episodica rimane popolare. Tali episodii, passando di bocca in bocca, e aggiungendovi ciascuno qualcosa del suo sentire e del suo

pensare, e rivestendosi via via dei costumi dei secoli posteriori, danno luogo ai conti o racconti popolari, pieni di meraviglie e stravaganze, e perciò attraentissimi pei fanciulli. Tali le *Mille e una notte*, che ancor oggi leggiamo ai fanciulli. Materia da menestrelli e giullari, finchè restano nella loro rozzezza, quei racconti si chiamano " novelle „, quando uno scrittore, impossessandosene, li innalza di nuovo all'arte, donde erano derivati. E se la novella è questo che ho detto, cioè un frammento di romanzo, non è possibile sottodividere la novella, perchè sarebbe frantumare ancora ciò che è già un frantume. La novella è un racconto ben determinato e assai circoscritto, che rispecchia una singola situazione di romanzo, diventata arte quando si compie con la rappresentazione del costume. E chi vuole la storia della novella, consulti quella del romanzo.

Tra i primi novellieri per ragione di tempo e di merito intrinseco è il Boccaccio, che dà forma d'arte ai racconti che attinge dal popolo. Che cosa ha voluto fare egli nel *Decamerone*? Non certo (come taluno ha detto) un romanzo, perchè un romanzo in novelle, che non hanno un'azione comune, è assurdo, e se tale fosse il *Decamerone*, sarebbe difettosissimo. Egli ha voluto fare, invece, una raccolta di novelle, la cui unità è nell'autore, all'indole e carattere del quale bisogna riportarsi per intenderne il fine. E, se si potesse interrogare il Boccaccio, egli direbbe che suo fine è stato di ritrarre tutti gli aspetti della vita, i serii e gravi, e i vili e ridevoli. Ma ciò non è da uomo al mondo, e non era cosa pari all'animo del Boccaccio, al suo modo di sentire, che domina tutte le situazioni delle sue novelle. Non che a lui mancasse nobiltà d'animo e grandezza di cuore; ma egli non ebbe la gentilezza del Petrarca, con la quale avrebbe potuto creare la prosa italiana, come Dante la poesia.

Da giovane s'immerse nel piacere, e perciò nel suo animo si osservano due elementi, la depravazione e lo spirito. Anche oggi, si ode nelle conversazioni uomini e donne parlare degli amori proprii ed altrui, e far mostra di spirito alle spese di altri, e ridere di tutto. Anche oggi, i giovani di poca levatura fanno dello spirito, perchè non possono altro, per mancanza di sensibilità e di affetti, e credono di essere gran cosa perchè fanno ridere su uomini e cose rispettabili. E il Boccaccio tiene quel costume, e gode della depravazione, e ride dei sentimenti virtuosi. E qui trionfa; e, per questo trionfo, ha composto la sua brigata novellante di giovinotti allegri e di giovani donne, che si assegnano a vicenda le parti, e a vicenda incoraggiandosi, perduto affatto il pudore, narrano le cose più sudice e brutte.

Il tipo della novella boccaccesca è, perciò, la terribile realtà della vita umana, ritratta non sotto l'aspetto grave e tragico, ma sotto quello comico: i vizi più nefandi vi sono trattati come leggieri difettuzzi. La prima giornata è quasi proemio e sperimento delle forze dei novellatori: dalla quinta novella in poi non vi si odono che frizzi e burle. Nelle prime novelle egli tocca dei più sacri e venerabili argomenti della religione, e in modo che, in bocca d'altri, sarebbe odioso e terribile, in bocca di lui è leggiero e suscita il riso. La seconda giornata narra casi infelici con lieto fine, con larga parte data all'amore, che non è quello spirituale del Petrarca, ma materialissimo e brutale: nel che il Boccaccio dà prova di grande esperienza. E qui il pudore si viene sempre più smarrendo; e in queste e nelle parti seguenti si narrano aneddoti da arrossire e rabbrividire, ma che egli tratta sempre ridendo, mettendo in mostra spirito e malizia.

Nove giornate sono così spese quasi tutte in racconti di amorazzi, finchè, nella decima giornata,

l'autore si leva da quel fango e passa a descrivere sentimenti elevati e a narrare azioni virtuose e magnanime. Ma, quanto egli era spontaneo e felice nel comico-malizioso, tanto è stentato in questa nuova materia. Nella quale cade a volta a volta in due eccessi; o esagera tanto la virtù (come nelle novelle di Griselda e dei due amici) da renderla assurda, o la attenua in semplice liberalità e cortesia (come in quelle del Saladino ed altri): il che egli chiama “ virtù „, ed è la virtù che si vede di frequente anche oggi, che serve a un fine riposto che si vuole raggiungere. E a ciò si riduce il *Decamerone*, che in realtà rappresenta veramente solo la parte bassa dell'uomo. È un libro da non leggersi troppo presto, e da leggere per lo stile. Sventuratamente le *Trenta novelle scelte*, che si dànno in mano ai giovani come esempio di bello scrivere, se sono le più caste, sono anche le più false per lo stile; giacchè in questo genere, come ho detto, il Boccaccio è artifizioso e contorto, laddove nel suo proprio elemento è semplice e naturale.

Il romanzo che ha più analogia con la raccolta di novelle boccaccesche è il *Gil Blas*; ma il Lesage è accurato osservatore e descrittore, e il Boccaccio preferisce narrare le cose più turpi, abilmente velandole. Ed egli fu in ciò maestro dei novellieri del Cinquecento: lo scopo era di divertirsi, e il divertimento era quale si poteva aspettare in un tempo in cui il papa alla testa dei cardinali assisteva alla recita di una commedia come la *Calandria*, composta da un cardinale. Non vi è in tutte quelle novelle del Lasca, del Bandello e di tanti altri, ombra di sentimento; e tutte sarebbero ora dimenticate, se non fossero “ testi di lingua „.

Dopo il Cinquecento, la novella decadde, e per due secoli quasi non se ne vide alcuna. Si ebbero poi le novelle del Marmontel, e in Italia le *Novelle morali* del Soave, e si composero novelle divise in

parti e capitoli, per rialzarne l'importanza, e si fece cosa che non è nè novella nè romanzo. Dopo Manzoni, la novella è riapparsa, ed è gran segno di decadenza, perchè essa, come si è visto, sorge quando non si può fare più il romanzo. E prima si sono avuti romanzi a spizzico, come quelli del Ranieri, del D'Azeglio, del Guerrazzi e di altri. E ora in Francia si è giunti a segno che il romanzo è divenuto speculazione commerciale, e si scrive la sera per stamparlo la mattina e nutrire la curiosità degli oziosi. Priva del sentimento e dell'affetto, la novella si aggira in cose esteriori e di poco conto. Ma è da sperare che tutto ciò venga presto a noia, e si torni sulla buona via.

FINE DEL PRIMO VOLUME

INDICE DEL PRIMO VOLUME